مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مكتبة الأسرة

سمير غريب

السريالية فى مصر

طبعة ثانية - مزيدة ومنقحة



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الأعمال الخاصة

السريالية فى مصر

السريالية في مصر

سمير غريب



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

السريالية فى مصر
سمير غريب

لوحة الغلاف
للفنان: رمسيس يونان
الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

هذا الكتاب مبحث علمى راق. مستوف لأركان البحث العلمى المنهجى الجاد. يتمتع بتوازن غريب جدا. لأنه أعطى لكل ذى حق حقه. هذا الكتاب فى رأى سيصبح جزءا من التاريخ. لابد أن يتحول إلى وثيقة فى تاريخ الفن والفكر المصرى.

الدكتور لويس عوض

الحقيقة أن هذا الكتاب أخرجنى عن صمتى. ما لفت نظرى فيه هو كم المعلومات الوفير الذى لو حاولت أنا ـ وأنا جزء من هذا التاريخ ـ أن أتفرغ لجمعها لفشلت. لقد سعدت جدا بسمير غريب وبكتابه الجميل.

أنور كامل

كتاب الأستاذ المصرى سمير غريب «السريالية فى مصر» بداية متميزة قد تكون لأبحاث مقبلة، جادة، لدراسة واحدة من أهم الحركات الثورية فى مجالات كثيرة.

صلاح فائق

هذا الكتاب الحيوى الهام الذى صدر عن هيئة الكتاب بقلم الزميل الأديب الناقد سمير غريب بعنوان «السريالية فى مصر» ربما يكون أول مرجع شامل عن حركة السريالية فى مصر ودعاتها.

عبد العال الحمامصى

فى الكتاب جهد تجميعى رائع واجتهادات فكرية متميزة وهو نوع نادر من الأبحاث التى تنقص حياتنا الفنية والفكرية.

علاء الديب

بهذه الإيضاحات والتحليلات الموثقة بالشواهد، يضع الكتاب مؤلفه فى صفوف النقاد والمؤرخين. الحقائق التى ذكرها سمير غريب تنشر لأول مرة. وتضىء طريق البحث أمام أساتذة كلياتنا الفنية ليدرسوا تاريخنا وماضينا القريب.

مختار العطار

الى ام سيد وحمي غريب،

وطرقات منفلوط المسكونة بالاوهام

وعلى بن عاشور .. الصديق في المنفى

زينب

مزيدا من الطعن
فالحاضر أصبح أسوأ

كان عنوان الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذى صدر قرب نهاية عام ١٩٨٦ «طعنا فى الحاضر». وعندما أردت اختيار عنوان لمقدمة هذه الطبعة الثانية ورد على ذهنى على الفور العنوان أعلاه، فلقد أصبح الحاضر بالفعل أسوأ. وبخاصة على مستويات الإبداع، وتكوين الشباب، والتربية، والتعليم، ومستويات أخرى، أهدت!! إلينا جماعات التطرف الدينى والإرهاب ومن يقف وراءهم من المرائين والمنافقين والجبناء وأصحاب الحلول الوسط ومن يمسكون العصا من المنتصف... ولن أسترسل فى شرح حال تعيشونه فلدى ما هو أجدى للحديث عنه.

ولن أخفى اعتزازى بكتابى الأول هذا.. فلقد عبر عن مخزون السنوات التسع والعشرين التى عشتها قبل الانتهاء من كتابته من خلال موضوعه الذى اخترته بحب وحماس: السريالية، ومصر...

ويعكس فى ثنايا أفكاره وصياغته رحلة حياة بدأت من منفلوط بين أول قمرين، وأول حبين لى: أمى وأبى.. لذلك أهديت الوطن الأول والدماء الأولى والأخيرة كتابى الأول.

ولن أخفى اعتزازى بكتابى الأول هذا.. بسبب ردود الأفعال التى أثارها ولم أكن أتوقعها، بل لم ترد على خيالى. كنت أسعى إلى إثبات ذاتى وتقديم جهد عسى أن ينفع الناس وحسب.. ففوجئت باهتمام شديد بالكتاب وبتأثيرات له أكثر أهمية.

الاهتمام بدأ سريعا. عندما دعتنى الشاعرة الرقيقة السيدة ملك عبد العزيز وكانت مسئولة عن النشاط الثقافى فى أتيليه القاهرة إلى ندوة عن الكتاب بعد أقل من شهرين على صدوره. ووجدت نفسى أجلس فى هذه الندوة بجوار الأستاذ الدكتور لويس عوض والأستاذ أنور كامل أحد معاصرى موضوع الكتاب والمشاركين فى أحداثه، بالإضافة إلى

الصديق الفنان والناقد عز الدين نجيب والسيدة ملك، وامتلأت القاعة بفنانين وكتاب وصحفيين!!

في هذه الندوة استفدت أكثر. كان الدكتور لويس عوض صديقا وشاهدا على أعضاء جماعة الفن والحرية السريالية. صحح لي الدكتور لويس عوض علانية وعلى رؤوس الأشهاد أخطاء بسيطة وقعت فيها. وشكرته جزيلا على ذلك. وقمت بتصحيح هذه الأخطاء المتعلقة ببعض المصطلحات وأسماء بعض من المشاركين في جماعة الفن والحرية في هذه الطبعة الثانية. وقد كان لويس عوض من اللطف بحيث وصف تصحيحاته بالملاحظات، وبررها بقوله بالنص: «لأن هذا الكتاب، في رأيي، سيصبح جزءا من التاريخ، أرجو أن أقف مع المؤلف وقفة سريعة حول عدة ملاحظات تختص ببعض المصطلحات وترجمتها».

وأضاف: «وهي لا تقلل من قيمة الجهد المبذول، ولا دقة المؤلف في تقصي معلوماته واستيفاء مصادره. وكل تهانئي على هذا الجهد وإنجاز الكتاب، الذي أعتقد أنه لابد أن يتحول إلى وثيقة في تاريخ الفن المصري والفكر المصري».

وقال لويس عوض أيضا في هذه الندوة إن «هذا الكتاب مبحث علمي راق، لو قدر لصاحبه أن يتقدم به لنيل درجة علمية كالماجستير مثلا، لنالها مكرما. وليته فعل. فهو مستوف لأركان البحث العلمي المنهجي الجاد». والذي لم يعرفه الدكتور لويس عوض أن الصديق العزيز عبد القادر الجنابي السريالي العراقي الأصل اقترح علي في باريس عندما كنت أكتب هذا الكتاب أن أسجله كرسالة للدكتوراه في جامعة فانسان الفرنسية على ما أذكر. وكان الجنابي قد سجل فيها رسالة للدكتوراه عن السريالية والجيش أيضا - إن لم تخنى الذاكرة - فرفضت الفكرة على الفور.. ذلك أن طموحي لم يكن يوما أن أحمل أكثر من اسمي. وكنت في صدر شبابي أتمثل بأستاذي - في الصحافة - جلال الدين الحمامصي الذي أسس كلية الإعلام وعلمني فيها وخرجت أجيال من الصحفيين - بعض منهم رؤساء تحرير الآن - دون أن تحمل لقب دكتور.

الطريف بعد ذلك أن الأديب المعروف فتحي سلامة منحني درجة الدكتوراه في مناقشته لكتاب «حيوية مصر» في مكتبة القاهرة الكبرى منذ أكثر من عامين..

أما أنور كامل فقد أعلن في ندوة أتيليه القاهرة أن كتاب «السريالية في مصر» قد أخرجه عن صمته. وأشار إلى مقالته التي نشرها في مجلة صباح الخير عدد ١٨ سبتمبر ١٩٨٦ بعنوان «لكنهم صنعوا المستقبل» قبل أربعة أسابيع من انعقاد الندوة حول نفس الكتاب. وقال إنه تجاوب مع الكتاب وكتب تعقيبا عليه نشر مختصرا في المجلة، وأعلن في هذه

الندوة أنه على استعداد لأن يطبع مقاله كاملا على نفقته ويقوم بتوزيعه. وقد فعل بعد ذلك.. ويسعدنى أن أعيد نشر هذا المقال بالكامل فى الفصل الأخير الجديد من هذه الطبعة الثانية. بل إنه لم يكتف بطبع المقال وتوزيعه، وإنما بدأ بعده فى طباعة مقالات وترجمات أخرى كلها عن جماعة الفن والحرية ومن إبداع أعضائها وبخاصة جورج حنين. وعاونه فى إعداد وترجمة المقالات والقصائد بشكل أساسى الكاتب والمترجم بشير السباعى.. وأطلق أنور كامل على هذه المطبوعات تسمية «الفسائل». كان يطبعها على نفقته الشخصية، ويقوم بتوزيعها بنفسه وبمعاونة عدد من الشباب الذين تحلقوا حوله. مشكلا بذلك ظاهرة جميلة فى حياتنا الثقافية القاهرية، ربما كانت من آخر الظواهر الجميلة فى هذه الحياة حتى الآن..

والواقع أن نشر هذه المقالة فى مجلة صباح الخير كان مفاجأة كاملة لى. فلم أكن أعرف أن أنور كامل مازال حيا، ذلك أن كل زملائه ومؤسسى جماعة الفن والحرية كانوا قد ماتوا. وقد مات فى أكتوبر ١٩٩١. والمفاجأة الأجمل كانت أن ألتقى به وجها لوجه فى أتيليه القاهرة..

غمرنى أنور كامل بحديثه فى ندوة أتيليه القاهرة رغم قصره. قال إن ما لفت نظره فى كتابى هو كم المعلومات الوفيرة الذى لو حاول هو- وهو جزء من هذا التاريخ- أن يتفرغ لجمعها لفشل. وقال «إن هذا الدأب والاتصال الحميم المباشر بالمصادر أعطى حيوية فائقة للمعلومات المطروحة» و«هذه الدراسة ليست سلفية للماضى، وهى بالطبع مقلقة للحاضر ومؤملة فى المستقبل، لفتح وشق طريق يفيد من تجارب الحقب السابقة للوصول إلى مستقبل أفضل». وهذا بالتحديد كان هدفى وغايتى من نشر الكتاب. ولقد عبرت عن هذا المعنى بوضوح فى مقدمة الطبعة الأولى..

ولم يكن أنور كامل هو الوحيد الذى احتفى وتأثر بكتاب «السريالية فى مصر». كان أولهم، بالإضافة إلى تاريخه ودوره القديم فى الحياة الثقافية والسياسية فى مصر فى الأربعينيات.

وهنا لا أقصد إطلاقا أن أتحدث بنرجسية أو تفاخر كاذب أمقتهما. بل أسرد معلومات. فلقد حدثت بالفعل إعادة اكتشاف للسريالية المصرية، واهتمام مكثف بها ممزوج بالدهشة والتعاطف بل والاعتقاد فى مبادئها وآراء روادها من قبل كثير من شباب المبدعين المصريين. واستفاد عدد من الباحثين الشبان فى العالم العربى من الكتاب كمرجع فى بحوثهم. حتى بشير السباعى الذى انفرد بالهجوم الشرس على الكتاب والذى وصل إلى السب والقذف فى شخصى، وأنا لم ألتق به حتى الآن. فلقد استخدم الكتاب كمرجع مرتين فى بحثه الذى قدمه إلى الندوة العلمية حول الالتزام والموضوعية فى كتابة تاريخ مصر المعاصر، وكان عنوان بحثه «حول ما يسمى بالتروتسكية المصرية».

بعد كل هذه السنوات التى مرت على نشر كتاب «السريالية فى مصر» يبدو لى الآن أن تأثيرات الكتاب هذه أهم من الكتاب نفسه. الكتاب مؤلف واحد، أما تأثيراته فحركة من مؤلفات عديدة. وقد يكون من القراء من لم يقرأ الكتاب، وقرأ المؤلفات الأخرى. الكتاب موقف فرد، أما تأثيره فشكل تياراً من أفراد عديدين. قبل أن أوضح ما أراه من أسباب لهذا التأثير أشير إلى بعض من الإصدارات التى صدرت فى موضوع الكتاب بعد نشره بحيث كونت ظاهرة لم تكن موجودة قبل نشر الكتاب. ومازالت حتى الآن. وهذه حقيقة.

أول هذه الإصدارات هو «فسائل» أنور كامل، والتى بدأها فى ١٠ أكتوبر ١٩٨٦ بعد نشر الكتاب بأسابيع قليلة. وكانت أول فسيلة هى النص الكامل لمقاله عن كتابى. وقد ضمن هذه الفسيلة ترجمة لقصيدة جورج حنين - الذى كان يكتب بالفرنسية - «عدم التدخل» ونشرت عام ١٩٣٨. وأعاد نشرها فى فسيلته الثانية. وتوالت الفسائل حتى وصلت إلى ٧٨ فسيلة ظل ينشرها على نفقته ويوزعها بنفسه وبمعاونة آخرين من الشباب، وكأنه دار نشر وتوزيع متحركة.

من بعد صدور كتابى وحتى فسيلة «قصائد من الهند» التى أصدرها فى نهاية أغسطس ١٩٩١، وضمت شعرا للشاعر الهندى جيتنجالى من ترجمة سلوى رشاد وعلاء خالد. كانت معظم فسائل أنور كامل ترجمة أو إعادة نشر لكتابات رواد السريالية المصريين، أو كتابات عنهم. لكنه أفسح فسائله لإبداعات حديثة لشعراء مصريين وبخاصة الشباب، مثل وليد منير، وأحمد طه، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد الحسينى، ومحمد عيد إبراهيم، وعبد المنعم رمضان، وطاهر البرنبالى، ومهدى محمد مصطفى، وعبد العزيز موافى، وهشام قشطة، وفتحى عبد الله إبراهيم، وأحمد إسماعيل، ومحمد آدم، وفتحى عامر، كما نشر لشعراء عرب غير مصريين مثل صلاح فائق وظبية خميس، وقصة لسعيد الكفراوى. بالإضافة إلى ترجمات ودراسات بشير السباعى.. أى أن أنور كامل احتضن كل هؤلاء الشبان وشجعهم. والشعراء من هؤلاء هم أهم الشعراء الذين ظهروا فى الثمانينيات. ويوضح ذلك دور أنور كامل فى الثقافة المصرية فى تلك الفترة بعد كمون استمر زهاء الثلاثين عاما!! هذا الدور الذى بدأ بعد قراءة كتاب «السريالية فى مصر» وخروج أنور كامل «عن صمته»..

وأعاد أنور كامل إصدار كتابه «الصهيونية» من مكتبة مدبولى عام ١٩٨٩.

فى العام التالى لنشر كتاب «السريالية فى مصر» - ١٩٨٧ - بدأ بشير السباعى نشر ترجماته لجورج حنين بديوانه «لا مبررات الوجود» مع أنور كامل. ثم أعمال مختارة عن دار

الجمل فى ألمانيا. و«منظورات» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة هذا العام - ١٩٩٨ - وبدأ محمود قاسم فى نشر ترجماته للكاتب المصرى ألبير قصيرى المقيم فى باريس وأحد أعضاء جماعة الفن والحرية وإن كان اتجاهه واقعيا أكثر منه سرياليا. وكنت قد تحدثت عنه فى كتابى. ترجم محمود قاسم ثلاث روايات لألبير قصيرى: «شحاذون ومعتزون» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، «منزل الموت الأكيد» عن دار سعاد الصباح، «العنف والسخرية» عن دار الهلال. ثم نشر محمود كتابه «الأدب العربى المكتوب بالفرنسية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

كما أخذ الاهتمام بالسريالية المصرية شكلا آخر: هو إصدار أعداد خاصة من المجلات - الثورية - التى كان يصدرها بعض من شباب المبدعين المصريين عن السريالية المصرية وروادها.. بدأت ذلك مجلة: «الكتابة السوداء» بمحور خاص عن جورج حنين عام ١٩٨٨، وكان يصدر هذه المجلة الشعراء عبد المنعم رمضان وأحمد طه وعبد المقصود عبد الكريم ومحمد عيد إبراهيم. وعام ١٩٩٢ كرست مجلة «الكتابة الأخرى» عددها الثالث عن جماعة الفن والحرية. ويصدر هذه المجلة الشاعر الشاب - إلى أن يشيخ - هشام قشطة، وكان قريبا من أنور كامل فى سنواته الأخيرة وساعده فى «فسائله». وقام هشام قشطة أيضا بإعادة إصدار مجلة «التطور» عام ١٩٩٧، المجلة الرئيسية لجماعة الفن والحرية باللغة العربية. وقبل ذلك كانت مجلة «القاهرة» قد نشرت محورا خاصا عن جورج حنين، وهى المجلة التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب وكان يرأس تحريرها الكاتب التنويرى الراحل غالى شكرى.

كما أفردت مجلة «إبداع» عدداً خاصاً عن السريالية المصرية.

هذه بعض من علامات التيار الذى ظهر بعد نشر كتاب «السريالية فى مصر». أما لماذا ظهر هذا التيار، فلقد كان الكتاب مجرد فاتح للطريق.

١ - كان الإنتاج الثقافى والإعلامى غافلا عن ذكر الحركة السريالية بشكل عام، والمصرية بشكل خاص، وعن التذكير بها ومراجعتها والاستفادة منها. بل لم يتذكر هذا الإنتاج أو ذاك ماضى الثقافة المصرية القريب فى النصف الأول من القرن العشرين بما حواه من ثراء ثقافى افتقده الشباب منذ بداية الثمانينيات من نفس القرن.. وهذا من الأسباب التى دفعتنى إلى كتابة «حيوية مصر»(*). بينما التفت عدد من كبار كتاب الغرب إلى حركة الفن والحرية وروادها وكتبوا عنهم، مثل جاك بيرك المستعرب الفرنسى الكبير فى كتابه عن تاريخ مصر الحديث.

(*) سمير غريب، حيوية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٢ ـ وجد المبدعون الشبان فى مصر فى الحركة السريالية المصرية التى أعاد الكتاب كشفها لهم أفكارا تهمهم. تتصادم مع الواقع الذى يعيشونه ويرفضونه، وتفتح لهم آفاق الإبداع الحيوية وتتلاقى مع أفكارهم وطموحاتهم. فالسريالية تفتح أبواب الخيال على مصراعيها، دون محرمات تكبته، فتجهضه، وتخضع المبدعين لخطوط السكك الحديدية، فيفقد الإبداع إبداعه. تشجع السريالية على الحلم الخصيب دون خوف من استعادته إبداعا. تدعو السريالية إلى رفض بؤس الواقع وإلى تغييره لصالح الإنسان، كما تدعو إلى الحب المنتج، وليس إلى الحب المريض الرومانسى. تدخل السريالية فى المستقبل، فالحاضر ماض بعد لحظة.

كان شباب المبدعين فى حاجة إلى كل ذلك. إلى أن يقرأوه فكرا وإبداعا، ويتمثلوه، ويهضموه، فيفجر فى ذواتهم براكين الكتابة والحياة..

٣ ـ والأهم من ذلك أن هؤلاء الشباب وجدوا لهم آباء منهم يستندون إليهم ويتحدثون عنهم. آباء لتحريض الأبناء وليس لإفسادهم... آباء للإلهام..

يونيو ١٩٩٨

طعنا فى الحاضر

لم أكتب ما سيلى لما سبق.. أى للماضى. كتبته طعنا فى الحاضر، وشقا للمستقبل. اكتشفت مع هذا الكتاب أن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن فى الثمانينيات. وقتها لم تكن بها هيئة للطاقة الذرية. ولم تكن تصنع الصاروخ، بل كانت مستعمرة يحكمها التاج البريطانى والمندوب السامى لجلالة الملكة. مع ذلك كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية. كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتابنا وفنانينا. كانت مصر تموج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة. كانت تلك الحركات جزءا من الحيوية الثقافية العالمية، مثلما كانت حركة الفن والحرية فى مصر جزءا من الحركة السريالية العالمية فى نهاية عصرها الذهبى. كان بين هذه الجماعات تنافس بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون فى جماعات تقدمية مثل « الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون فى «صالون القاهرة». وبينما كانت مجلة «انيفور» تنشر رسائل من بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر فى مجلة «الكاتب المصرى» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل من اندريه بريتون إلى السرياليين المصريين.

كان فى مصر أجانب، لكنهم شاركوا فى بناء تلك الحيوية الثقافية التى أتحدث عنها، وفى مصر الآن أجانب يشاركون فى التدهور الثقافى عبر بوابة الانفتاح الاقتصادى «الاستهلاكى» بما يفرضه من أنماط ثقافية واجتماعية ضارة.

كان فى مصر يهود، شاركوا فى النشاط الثقافى، وفى مصر الآن يهود يشاركون فى تحطيمه ومن السذاجة المعجونة بالجهل اتهام كل يهود مصر فى تلك الفترة بأنهم كانوا

صهاينة، وبأنهم شاركوا فى الجماعات الثقافية والفنية لخدمة الصهيونية. يقول حسن التلمسانى الذى اشترك فى بعض أنشطة الفن والحرية وشقيق كامل التلمسانى أحد مؤسسيها: «لم يؤثر الأجانب أو اليهود بالسلب على مواقف أعضاء الجماعة المصريين ولا على إحساسهم الوطنى أو مبادئهم. اليهود الذين اشتركوا فى نشاط الجماعة كانوا ضد الصهيونية، وكان معظمهم شيوعيين، مثل «مارسيل إسرائيل»[١].

كانت فى مصر ارستقراطية وأغنياء، لكنهم كانوا رعاة فن وثقافة. وفى مصر الآن تدهورت الأرستقراطية، أما الأغنياء فيرعون البقر. (مع حفظ كامل حقوق الاستثناء).

كان الأرستقراطيون المصريون يحرصون على حضور افتتاح معارض الفن التشكيلى، ويتبارون فى اقتناء الأعمال الفنية. بل كان أشهر الفنانين وقتها يحملون لقب «البكوية» مثل محمود بك سعيد، ومحمد بك ناجى، وأحمد بك صبرى. وليست هذه دعوة لعودة الألقاب، وإنما لعودة القيم.

لمزيد من الحزن والأسى، نسينا الآن كل هذا، أو على الأصح لم نجد أحدا يذكرنا به. وبخاصة شباب المثقفين من كتاب وأدباء وفنانين.

ليس هذا بكاء على الأطلال، كما لا يعنى أن كل الماضى أفضل من الحاضر. لكن فى ظل الوضع الثقافى الخائب الذى نعيش فيه حاليا، ومنذ عدة سنوات، والذى لن أتحدث عنه أكثر من هذا لأننا نعيشه، ولأننا سودنا آلاف الصفحات البيضاء فى النواح عليه. فى ظل هذا الوضع وجدت أننا نحتاج إلى «مستفز». حاول آخرون غيرى أن يستفزونا بشهادات من الخارج، وهذا مفيد، لكننى لم أجد أفضل من جماعة الفن والحرية، الحركة السريالية فى مصر، لاستفزاز هذا الوضع الثقافى الخائب.

كانت السريالية عالميا ثورة على الكلاسيكية وسجن الواقعية الكئيب. لذا شاركت بدورها فى تغيير هذا الواقع، وشكلت سلما ضخما صعدت عليه الثقافة الأوروبية فى تطورها الحالى، مثلما شاركت السريالية المصرية فى تطور الفن التشكيلى المصرى الحديث، والحركة السياسية والاجتماعية. وإن جابهتها عقبات ضخمة تتناسب مع تراث الثقافة المصرية المحمل بقيود عصر الانحطاط المملوكى والعثمانى فى التأثير على باقى فروع الثقافة المصرية. مثلما جابهتها عقبات ذاتية.

كانت السريالية ثورة ثقافية، ونحن الآن فى حاجة إلى ثورة ثقافية. لن أحول هذه المقدمة إلى عريضة اتهام تبرر تلك الثورة، فالعريضة موجودة فينا وفيما حولنا.

هناك مشكلة قد تواجه عددا من قراء هذا الكتاب، وهى إدراك السريالية نفسها. ولمزيد من الأسى والأسف لم أجد فى المكتبة العربية - وليس فى مصر فقط - كتابا واحدا يتناول الحركة السريالية العالمية بالشرح والتحليل، رغم مضى حوالى ستين عاما على نشر البيان السريالى الأول. ربما باستثناء كتاب قرأت أنه صدر فى الأربعينيات فى سوريا عن السريالية.

وصدرت ترجمة لصلاح برمدا لبيانات السريالية [٢]، وكتاب كميل قيصر داغر عن أندريه بريتون[٣]، وهما - كما نرى - جزئيان فى تناولهما. السائد هو المقالات التى تنشر بين وقت وآخر فى صحف ومجلات أو بين فصول كتب تتحدث عن مدارس الفن الحديث، أغلبية تلك المقالات تناولت السريالية بشكل سريع أو مسطح أو خاطىء فى التحليل أو فى المعلومات، وحتى فى الترجمة اللغوية.

هذا التعتيم ربما كان سببا فى موقف عام عند بعض كتابنا ضد السريالية: المفكر الفنى حامد سعيد يلف رأيه السلبى فى السريالية فى تعبير غامض «السريالية هى التعثر فى أذيال النفس عند محاولة الخروج من ظلمة الشك [٤]». وكان عباس محمود العقاد ضد السريالية لأنها «تشويه للذوق السليم فى الأدب والفن، وتجعل الذوق المريض هو القاعدة، والهذيان هو المنطق، والجنون هو العبقرية» [٥].

وفى ذروة نشاط الحركة وقف ضدها كثيرون عن سبق إصرار وترصد، ممن هددت الحركة كيانهم ومصالحهم. فقد قامت بعض الجمعيات بحملات متعددة ضد مجلة الحركة الرئيسية «التطور»، حتى أن إحدى هذه الجمعيات رفعت إلى مجلس الوزراء تقريرا تشير فيه إلى خطورة الدعوة التى تنادى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعى والدستورى. ولقد سارعت المجلة إلى الرد على هذا التشويه موضحة أنها تدافع عن حقوق الأفراد وتطالب بتحسين حالة الطبقات العاملة مصدر الثروة، وتدافع عن حرية المرأة وحقها فى المساواة مثلما تدافع عن حرية الفكر بما فيها حرية الاعتقاد الدينى [٦].

وأنا لا أدرى كيف يستطيع كاتب أن يكون ضد حركة لم يقرأها ولم يختبرها فى مصادرها الأصلية؟ إن أغلب المراجع السريالية الهامة غير مترجمة إلى العربية. كتب أندريه بريتـــون [٧] - مؤسس السريالية - عشرات الكتب والقصص لم يترجم أيا منها إلى العربية، وكتب أراجون وفيليب سوبول وبول ايلوار وأنطوان أرتو، مئات القصائد غير مترجمة إلا بعض المنثورات هنا أو هناك.

فى السينما أخرج لويس بونويل فيلميه السرياليين الأولين «العصر الذهبى» و«كلب أندلسى» لم يعرضا فى مصر رغم أنه أخرجهما منذ أكثر من خمسين عاما، وكان لى حظ مشاهدتهما فى المكتبة السينمائية الفرنسية «السينماتيك»، فضلا عن أفلامه الأخرى. بل إن الغالبية العظمى من فنانينا التشكيليين لم يشاهدوا الأعمال السريالية إلا فى الصور المطبوعة، وهى لابد مختلفة عن الأصل. فماذا أقول عن مئات الكتب التى صدرت وتصدر بلغات العالم تبحث فى السريالية ولا ندرى عنها شيئا؟ وماذا أقول فى نشاط الجماعات السريالية الجديدة فى بقاع عديدة من العالم ولا نعلم عنها شيئا؟ وهناك مركز أبحاث خاص بالسريالية فى جامعة السربون - أعرق جامعات فرنسا - ومراكز أبحاث أخرى فى عواصم متعددة تعقد ندوات وتصدر مجلات عن السريالية [٨].

فى باريس متمرد سريالى عراقى هو الصديق عبد القادر الجنابى، يحاول تأسيس سريالية عربية حديثة، ولا يلقى من المثقفين العرب الذين يعرفون نشاطه إلا رفع القبعات والخوف. تحدياته لا يستطيعون نشرها على الملأ لأن ملأهم يابس، متعفن، وهم لزوم الميلودراما الأمامية، يخشون على عفنهم من الهواء الطلق الذى يتنفسه الجنابى ويكتب به لغته وحياته.

لقد ساعدنى الجنابى كثيرا فى هذا الكتاب. عرفنى على السيدة إقبال العلايلى - وينادونها باسمها المحبب إليها «بولا» زوجة الشاعر المصرى العظيم جورج حنين، الذى يكفيه أنه مؤسس الجماعة السريالية المصرية «الفن والحرية». وساعدتنى السيدة بولا كثيرا. كما ساعدتنى الصديقتان سونيا وسيلفى ابنتا الفنان والناقد الموسوعى رمسيس يونان فى إمدادى ببعض مواد هذا البحث. وبفضل هؤلاء استطعت كتابة هذا «الضرورة». معهم شعرت أننى اكتشفت كنزا. شكله: الوثائق والمقالات والرسوم. أما جوهره: الروح.. روح الثورة. وهى روح الخروج من شرنقة فنون السكك الحديدية.. أى الفنون التى تسير على قضبان لا تخرج عنها، حتى فى الخيال.. وهذا فى نظرى أهم أسباب «أزمة الثقافة» فى مصر الآن التى يتحدثون عنها. لقد وجدت فى جورج حنين منبعا متوهجا ومثالا نادرا على المبدع العالمى الذى حطم أدب السكك الحديدية، وظلت شعلة الخيال متقدة تغذى إبداعه باستمرار. عندما يسألونه سؤالا عاديا: ما هى الأشياء التى تحبها أكثر؟ يجيب: «نوع من أرجوحة نوم عقلية. التنفس البطئ ورائحة الممرات فى سفينة ركاب. ومن وقت لآخر، استراحة صوت فاتر على بعد، واضعا بلطف بلوز [٩] على جرح [١٠]». وعندما يسألونه سؤالا مشابها: ما هى الأشياء التى تتمناها أكثر؟. تأتى إجابته: «الوصول إلى نقطة الصفاء القصوى حيث يحل الأدب محل الحياة. عندئذ، وعندئذ فقط، ستكون هناك ضرورة للكلام، وستكون للكلمات

سلطة ووحـــدة (١١)». أما فى إجابته على سؤال ثالث عادى: ما هى الأشياء التى تخشاها أكثر؟ يرد: «الاستبداد. استبداد التفاصيل. الإدارة. حق الرقابة. الروح (البوهيمية). المودة (كوسيلة لمعرفة النفس جيدا). علم نفس العاطفة. قياس الحرارة عند كل صمت جديد. نسيت اسمين يرعبانى أكثر من كل ما جمعت البرجوازية العالمية: نيتشه، ودوستويفسكى. أنا لا أخشى الضجر. أخشى أن لا يطلب الآخرون صرفه بتقلصات «ملهمة»(١٢).

هذا هو جورج حنين الذى يعتبرونه فى فرنسا من أهم أدباء اللغة الفرنسية المعاصرين، ويحتفلون به حتى الآن. الذى قال فيه الكاتب المغربى المعروف الطاهر بن جلون: «إنه من الشعراء الذين يعبرون العصر على أطراف أقدامهم، صانعين من أجسادهم ظلا للكلمات. يمرون بين شمسين فى طيران رقيق، بنعمة الصمت، وبحياء المجهول».

أما عندنا فلم يكتبوا عنه عندما مات سوى سطرين فى جريدة الأهرام. ولم يحتفل به سوى مجموعة من أصدقائه أصدروا كتابا (١٣) عنه متواضع الطباعة بالعربية والفرنسية أشرف عليه صديقه الدكتور مجدى وهبة. وخصص الدكتور عادل صبحى رسالته فى الدكتوراه من جامعة السربون عن جورج حنين، عدا هذا فالصمت ورحمة الله وبركاته.

كانت مشكلة جورج حنين معنا أنه كتب إبداعه الأدبى والنقدى بالفرنسية التى كان يسيطر عليها ويتميز فيها. لكنها مشكلة مظهرية لا تبرر تجاهلنا له بجهلنا. ولكى نفى حقه، وحق غيره من مبدعينا أمثال ألبير قصيرى ومنير حافظ وأحمد راسم ممن كتبوا بالفرنسية، يجب أن نترجم إبداعه الغزير، ونتناوله بالنقد والتحليل. بدلا من ترك الآخرين يهتمون بنا ولا نهتم بأنفسنا.

إن الدرس الذى نستخلصه من هذا الكتاب هو نفس الدرس الذى أضاءته السريالية: التحطيم عمل فنى، مثلما هو بناء.. الخيال هو المقدس الوحيد فى الواقع.. لا ثقافة بلا حرية.

وبدلا من تخصيص صفحات لشرح معنى السريالية وجوهرها بشكل مباشر، تركت فصول الكتاب لتقوم بهذه المهمة. وهنا أستطيع أن أنوه عن كتاب آخر لى عن الحركة السريالية العالمية رأيت نشره بعد هذا الكتاب. والطريف ـ إن كان ثمة طرافة ـ أن الكتاب الحالى كان فصلا أخيرا من فصول كتاب السريالية العالمية، لكن إزاء الكشف، انجذبت إليه، وأبحرت فيه، فخرج من يدى.

قهوة صفية حلمى ـ الأوبرا
القاهرة ـ أكتوبر ١٩٨٣

حكاية لاواقعية

«لن تجد في الصفحات الآتية إشارات تبعية ولا تأكيدات جامدة.. هذا الكراس لا يجيب عن أي هدف محدد، اللهم إلا الاشتراك في تبادل أفكار، وعلى الأكثر، الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان».

حصة الرمل

١٩٤٧/٢/١٥

فى أسرة فقيرة متدينة «بروتستنتية»، من مدينة المنيا، ولد رمسيس يونان عام ١٩١٣. توفى والده وهو فى الخامسة عشرة من عمره، وكان أكبر أخوته الأربعة ثلاثة ذكور وأنثى - فاضطر للعمل ومواصلة التعليم فى نفس الوقت.

بينما ولد جورج حنين، فى ٢٠ نوفمبر ١٩١٤، من أب دبلوماسى قبطى هو صادق حنين باشا، ومن أم إيطالية الأصل تسمى مارى زانللى. لم يذهب جورج إلى المدرسة، وتولى مرب تعليمه القراءة والكتابة والحساب حتى سن الثانية عشرة. عام ١٩٢٤، عين والده سفيراً لمصر فى مدريد فصحبه جورج ومربيه، وهناك تعلم اللغة العربية، وحاول أن يترجم إليها كتاب كارل ماركس «رأس المال».

فى روما، حيث انتقل والده عام ١٩٢٦، بدأ جورج دراسته الثانوية فى مدرسة شاتوبريان، انتقل مع أمه إلى فرنسا، ودخل مدرسة باستير دى نويى حيث حصل على شهادتين للبكالوريا. هذا بينما كان رمسيس يونان يتلقى تعليمه الثانوى وسط أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة فى المدرسة السعيدية، وهناك تعرف على أستاذ الرسم يوسف العفيفى الذى أثر فى جيل من الفنانين المصريين.

التحق جورج بجامعة السربون فى باريس وحصل منها على ثلاث شهادات «ليسانس» فى الحقوق والأدب والتاريخ حتى عام ١٩٣٩. خلال تلك الفترة كان يتردد على القاهرة ويشارك فى بعض الأنشطة الثقافية. أما رمسيس يونان الذى دخل عام ١٩٢٩ مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة فقد اضطر لتركها عام ١٩٣٣ تحت ضغط ظروف صعبة ليبدأ العمل فى تدريس الرسم فى المدارس الثانوية فى مدن طنطا وبورسعيد والزقازيق حتى عام ١٩٤١.

استهل جورج عامه العشرين - ١٩٣٤ - بكوميديا أسبانية [١٤] بعنوان «تكملة ونهاية».

فى تلك الفترة - أى النصف الثانى من الثلاثينيات - كان الصراع محتدما بين فريقين فى الحركة الفنية فى القاهرة: فريق الرعيل الأول، وكان يضم خريجى مدرسة الفنون الجميلة، وفريق خريجى مدرسة المعلمين العليا الذى كان يتزعمه حبيب جورجى، ويضم مدرس الرسم فى المدرسة السعيدية يوسف العفيفى وشفيق رزق، وحامد سعيد ثم حسين يوسف أمين [١٥].

واظب رمسيس يونان على المشاركة فى معارض صالون القاهرة التى كانت تقيمها جمعية محبى الفنون الجميلة من ١٩٣٣ حتى ١٩٣٨. وفى ١٩٣٥ بدأ اتصاله بجماعة «الدعاية الفنية» التى كان يرأسها جورجى. وعن طريق هذه الجماعة بدأت معرفة خاصة المثقفين برمسيس يونان ناقدا. وقد توقف نشاط هذه الجماعة عام ١٩٣٩ بعد أن أقامت معرضين جماعيين عامى ١٩٣٨، و١٩٣٩، شارك رمسيس فى الأخير [١٦].

انضم جورج حنين إلى جماعة «المحاولين»، قبل التحاقه بالسربون، وكان سكرتيرها جابرييل بقطر، وكانت تصدر مجلة شهرية باللغة الفرنسية اسمها «أنيفور» Un éffort وتصف نفسها بأنها المجلة الوحيدة النزيهة فى مصر ومركز الفكر الحر. وقد تحدث جورج فى إحدى ندوات هذه الجماعة - عام ١٩٣٧ - عن الشاعر المستقبلى الإيطالى «مارينيتى»، وأدان بقوة تواطؤ الشعراء والإمبريالية الإيطالية فى الأعمال الأدبية الفاشية.

نشر جورج مقالاته الأولى فى مجلة «أنيفور». فى ديسمبر ١٩٣٣، نشر مقالة احتلت الصفحات الأولى بعنوان «العالم بدون روح» يصف فيها بأسلوب فنى صورة العالم داخل نفسه، ويمزج فيها بين الواقع وكتابات من الصحف وبعض المفكرين، فى العام التالى نشر قصة بعنوان «صنع فى الولايات المتحدة» فى نفس المجلة، وهى قصة شاعرية فى جو ملهى، يحاول أن يدخل العالم الداخلى لإحدى غانياته، كما تحمل فى أسلوبها الشاعرى بعضا من ملامح فكر جورج الإنسانى والثورى [١٧].

فى فبراير ١٩٣٥ نشر جورج بيانه «من اللاواقعية» يتضح منه كم كان قريبا من السريالية. طبق جورج هذا الاتجاه فى «حكاية لا واقعية» بعنوان «النومين هارب ومنبعث»[١٨]، وهى تدريب خالص على الكتابة الآلية، التى تعتمد على تدفق اللاوعى.

كتب جورج حنين فى «قاموس لاستخدام العالم البرجوازى» نشرته مجلة «أنيفور» مصحوبا برسوم كاريكاتيرية لكامل الديب، تعريفات حادة وفكاهة سوداء: فوضى = انتصار الروح على اليقين. جمال = سلطة تنفيذية. كرامة = افتراض جاهز لأيام الاستقبال. امرأة

شريفة – احتكار جنسى. فكرة – لعبة لا تتكسر، مجانية وأحيانا قاتلة. شرعية – لجام الشعوب. الأنا – الشىء الأكثر أهمية فى العالم. متحف – أكبر مزبلة معترف بها رسميا. عمل – كل شىء لا ترغب فى فعله.. الخ.

أثار هذا القاموس استياء قارئة وصفته فى جريدة «البورص اجبسيان» بأنه كلام شباب مسكين بقلب ميت وروح جامدة. فرد جورج حنين بتهكم جاء فيه: «تأكدى من فضلك، أن نداءك المهزوز أثر بلا شك فى الكتاب اللغويين الذين أوحت لك أخلاقيتهم بمثل هذه الاحتجاجات العنيفة. لقد كان هؤلاء المتوحشون الدمويون بالتحديد فى طريق الغرق فى الوحل، عندما وصلت رسالتك الثأرية لتنقذهم من ممارسة مهامهم» (١٩).

طوال عام ١٩٣٥ كتب جورج حنين فى «أنيفور» قصصا قصيرة تستهزئ بحماقة البرجوازية، مثل «المفكرة الخاصة لـ «فلوران فيتريلو»، و«تاريخ حزين». كما كتب دراسات عن موسيقى الجاز وروايات جيل رومان ورسوم جون ايفيل، وأيضا قصيدة غرامية «كارت بوستال».

كان «جوفارنا» عضوا فى جماعة «المحاولين» ونشر مع جورج مجموعة نصوص نقدية، بعنوان «التذكير بالقذارة». اعتبرها صحفى بالمجلة «تشكل تاريخا فى حياة الآداب المصرية، بسبب زعزعتها للأفكار المسبقة».

فى باريس، بدأ جورج حنين مراسلة المجلة الأدبية الماركسية «ليزيمبل» ـ Les Humbles العامة ـ التى كان يديرها موريس ويلين، وكانت تصدر فى شكل كراسات شهرية. مؤيدة تروتسكى بدون الانضمام إلى الأممية الرابعة.

كتب جورج حنين فى هذه المجلة «غناء العنيفين» ـ يونيو ١٩٣٥ ـ مطالبا بشدة البروليتاريا بالثورة. فابن الباشا، بعيدا عن الاسترخاء فى حياة أولاد الذوات، أظهر تعاطفا شديدا مع الفقراء والمضطهدين. شعر بأنه يجب الإعداد لنهضة جديدة، تفرض الأفكار القادرة على تغيير المجتمع، وأراد أن يكون من بين من يأخذون المبادرة.

فى أبريل ١٩٣٥، نظم المحاولون فى القاهرة ـ وقد كانوا يخدمون الأدب الفرنسى أيضا ـ حفلة راقصة تنكرية فى الذكرى الخمسين لموت فيكتور هيجو. كان على المدعوين أن يرتدوا ملابس شخصيات روايات. وفى ٣٠ أكتوبر من نفس العام نظموا سلسلة محاضرات بعنوان «المهمل وغير المعروف فى الآداب الفرنسية»، افتتحها جورج حنين بالحديث عن «لوتريامـــون» (٢٠)، الذى وصفه بأنه «شقى الروح، دائما فى حالة تلبس بجريمة، مبتكر

قساوات لذيذة تدفع لصرخات مرعبة، شاعر عبقرى يكتب من الصاعقة والدم، عدو شخصى لله. مات فى عمر العشرين. لا تصلوا من أجله».

فى عدد أكتوبر ١٩٣٥ من «انيفور» كتب جورج مقالة رائعة عن انتحار رينيه كريفيل[٢١]. تحدث فيها عن السريالية: «لو أننا نظرنا عن قرب لوجدنا أن السريالية تمثل التجربة الأكثر طموحا فى عصرنا والموجهة ضد الظلامية. أدركت وعرضت أصوات جديدة وأصيلة، أصوات من وراء الذاكرة، من وراء الوعى. السرياليون غير راضين عن إعلان حرية الفكر فقط وإنما يحرضون عليها».

إلا أن مقالته التى نشرها تحت عنوان «السريالية فى الميزان» عام ١٩٣٦، فى المجلة التى كانت تصدر فى مصر باللغة الفرنسية باسم «لورينت» - الشرق - هى أول مقالة مفصلة للمصريين، وإن كانوا ممن يقرأون بالفرنسية. وقد نشرت بعد ١٢ عاما من صدور البيان الأول للسريالية فى باريس.

كان جورج حنين قد كتب فى نهاية ١٩٣٥ أول خطاباته لأندريه بريتون، طرح فيه عدة اقتراحات. لم يستطع بريتون - الذى كان مشغولا فى الإعداد لمجلة «كونتر اتاك» - أن يرد عليه قبل ١٨ أبريل ١٩٣٦. بدأ رده: «الرفيق العزيز، الحياة حتما لا تكفى، لقد تركت خطابك من أول يناير إلى ١٨ أبريل بلا رد، مع احتمال أن أعيد قراءته لأتأكد من أن شيئا لا يهمنى أكثر من الموضوعات التى يثيرها. يبدو لى أن الشيطان له جناح هنا، والآخر فى مصر». ويضيف بريتون: «الاقتراحات التى قدمتها، فيما يتعلق بالدور الذى نستطيع أن نلعبه، أخذت باعتبار كبير، أريد أن أقول أنها محفوظة بشكل خاص جدا، لكنك بالتأكيد قمت بتوضيحات من بعيد، فرغم مجهوداتنا، من المستحيل تماما التخطيط لعمل يتفق ولو قليلا مع ما قلته أنت وما فكرنا فيه بشكل أساسى. منذ سنوات طويلة تكونت القوى المتعارضة فى جماعات مستقلة ومتنافسة. يجب علينا توحيدها، وأن نساعدها على التجمع بشكل خطير. علينا أن نصبر أيضا حتى يبدو مؤكدا أن النجدة لا تستطيع أن تأتى إلا بتغيير ظروف خارجية. أما فيما يتعلق بالمنهج الذى يجب اتباعه، فأنا متفق معك تماما». ويصرح له بريتون. «لا أخفى عليك أننى أضجر قليلا من التفسيرات المكتوبة التى يفرضها علىّ باستمرار نشر الأفكار السريالية فى العالم.. ومع ذلك هذه التفسيرات تنتهى دائما بنفس الشىء تقريبا. أى أن تأخذ شكلا ساخرا للتعليم.. ومع ذلك أحب أن تقترح علىّ لهذا العدد شكلا آخر»[٢٢]. كما يدعو حنين للتعاون مع مجلة سريالية أممية سوف تصدر فى مايو من نفس العام.

مع تأييده للسريالية، لم يقصر جورج فى تقديم الكتاب الفرنسيين الذين قدموا أعمالا جديرة بالتقدير خارج الحركة. برنامجه فى الراديو المصرى الذى قدمه فى فبراير ١٩٣٦، باسم «من باردامى إلى كريبير». كان مدحا دقيقا لروايات سيلين، ومالرو، ومونترلان، ولوى جيو، وآخرين. وقد نشره فى «انيفور» فيما بعد.

كانت لدى جورج الرغبة لأن يظهر لفنانى بلده كيف أن الفنون التشكيلية قادرة على المشاركة، مثل الكتابة، فى معرفة الإنسان: «إن الرسام والنحات والكاتب ليسوا فى خدمة مفهوم بعيد لا نهائى وغير مهم. إن وعيهم الواضح يستقبل إلهاما يسمعونه من محيط الوجود، حيث العالم المرهف الحيوى. إن الأبنية التى بناها العقل انطلاقا من معطياته الأولى لا تغير أصلاً ولا توجه العمل الفنى» (٢٣).

فى باريس، خلال إقامته من مايو إلى سبتمبر ١٩٣٦، التقى جورج وبريتون. وأصبحت نبرة مقالاته فى «ليزيمبل» أكثر حدة. وعندما هاجمت بعنف رومان رولان(٢٤)، الذى كان متهما بالعمل لصالح الستالينية، دخل جورج فى الحلبة. وبعد رسالة مفتوحة إلى رومان رولان، كتب جورج فى مايو ١٩٣٦ «إحياء لذكرى الثابتين على مواقفهم» متهما رولان بأنه «مدير لا وعى اليسار». وفى تلك الفترة اكتسب جورج صداقة أندريه مالرو وهنرى كاليه (٢٥). وقد تعارفا عندما أتى مالرو إلى القاهرة فى مارس ١٩٣٥ ليقدم معرض «جالانى».

بالنسبة لكاليه، اهتم جورج بروايته الأولى «الزمن الطويل»، وعبر عن إعجابه بخطاب رد عليه كاليه فى ١٥ نوفمبر ١٩٣٥ قائلا: «تشجيعك لى كان عونا جيدا» (٢٦). وعندما انتقدت بعض الصحف الشيوعية الرواية الثانية لكاليه «المرينوس» كتب جورج فى «ليزيمبل» «ما سبب هذا الاستقبال العدائى؟ المرينوس تعرض للمجتمع، للظرف غير الإنسانى الذى يشكل فى عصرنا صورة معتمة، قاسية لدرجة جرح النظرة التى تتقاطع معها. المرينوس يمكن أن تسمى ٢٤ ساعة فى حياة إنسان، لأنها تعبر عن الموت البطئ، المحزن والعبثى مثل حياته» (٢٧).

وعندما هاجم ناقد كاثوليكى مالرو رد عليه جورج فى «انيفور». فشكره مالرو فى خطاب غير مؤرخ، وقال له فيه: «إجمالا، المعارضة المسيحية قلما تهمنى. ولا طائل من هجومها ضد كتاب أو عمل. الفن مسألة علاجية. إنهم إما فى حاجة إلى ما أعنيه وإما لا. لكن، من وجهة نظر الفكر نفسه، فإن أى عمل، وأى روح، لا تساوى إلا ما تحمله» (٢٨).

في عمر الثانية والعشرين؛ شارك جورج حنين في «ملف الرماة» الذى كونته «ليزيمبل» للاحتجاج على محاكمات موسكو. ثم أرسل للمجلة من القاهرة قصائد شديدة الحدة: «عاشت كتالونيا»، «لو أنهم لا يشنقونه»، «مشروع أثر دولي». لم تتضمن مجموعته الشعرية الأولى أيا من هذه القصائد، التى كانت نبرتها الغاضبة تذكر بمجموعة أراجون «مضطهد، مضطهد».

فى ١٩٣٧ قدم جورج حنين السريالية للجمهور المصرى فى محاضرة ألقاها فى القاهرة، وبدأ فى تنظيم الجماعة السريالية المصرية. بدأ بأصدقائه: الشاعر ادمون جابيه، الصحفى ايميل سيمون، الرسامين: كامل التلمسانى وانجلو دى ريز ورمسيس يونان. ولم تمنعه الإقامة فى باريس للدراسة من الاتصال بزملائه عبر الرسائل. وقد قرر أن يسمى جماعته «الفن والحرية» تعبيرا عن انتمائه التروتسكى (٢٩). فالاسم مأخوذ عن عنوان بيان اندريه بريتون - تروتسكى «نحو فن ثورى مستقل»، ومن المعروف أن هذا البيان طالب بالحرية فى الفن، وأعفى الفنان الثورى من التصدى مباشرة للأحداث السياسية أو الخضوع للشعارات.

فى نوفمبر ١٩٣٨، أصدر جورج عند جوزيه كورتى أول دواوينه «لا معقولية الوجود». مزينا برسوم كامل التلمسانى، الذى وصفه جورج بـ «شهاب جعد يقتلع كل المتكسبين من المغامرة، ويسقط بحركة مهملة المناظر الطبيعية، حيث يتمدد الناس راضين بالعيش» (٣٠). وقد تلقى عليه رسائل تهنئة من أندريه جيد وبريتون وموارنج. ونكتشف أن الرسام الكبير محمود سعيد كان يكتب الشعر عندما أرسل قصيدة «رفيعة وخطاب مؤثر» إلى جورج بمناسبة صدور ديوانه.

فى نفس العام فجر رمسيس يونان قنبلة بكتابه العربى «غاية الرسام العصرى» (٣١) ضمن مطبوعات جماعة الدعاية الفنية، كتب مقدمته حبيب جورجى معلنا عدم اتفاقه مع المؤلف فى الآراء ووصف الكتاب بأنه «عرض موجز ممتع لطائفة من أحدث الآراء وأجرئها فى الفن مشفوعة برأى المؤلف الفنان». الذى يقدم «إلمامة سريعة بالمشاكل المهمة التى واجهت الرسام العصرى لبيان ما اتخذه من طرائق فى علاجها وإلى أى حد نجح».

يثير هذا الكتاب الإعجاب بأسلوب رمسيس يونان فى الكتابة. سواء كان فى اللغة أو العرض والمناقشة. مثل استخدامه للتشبيهات، عندما يشبه الرسم الحوشى بالغناء والرسم التكعيبى بالموسيقى المجردة. ولكى يكون النقاش علميا يهتم بتحديد المفاهيم، مثل مفهوم الفن والمدارس الفنية. ويتخذ تسلسلا منطقيا، فيسبق الحديث عن السريالية بالحديث عن النفس، لذلك يعرض لنظريات فرويد وبخاصة فى العقل الباطن، ومن ثم فالفن فى رأى

رمسيس يونان «الذى نحيطه بهالة مقدسة، لابد أن يكون قادرا على القيام بدور هام فى هذه الدراما الباطنة. أعنى أن يكون قادرا كالأديان على إيجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية، وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والهدوء النفسى - فهذه للإنسان أعز أمنية».

فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ وقع ٤٠ شخصا على البيان الجرىء «يحيا الفن المنحط»، من بينهم رمسيس يونان وجورج حنين وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وآخرون، وكان هذا البيان احتجاجا ضد منع هتلر للرسم الحديث بحجة أنه «منحط».

وفى ٩ يناير دخل الأصدقاء فى جماعة سريالية منظمة. «جماعة الفن والحرية» وقد نشرت مجلة التطور فى أول أعدادها القانون الأساسى للجماعة الذى نص على:

«المادة الأولى: تكونت فى يوم ٩ يناير ١٩٣٩ جماعة باسم «الفن والحرية» للأغراض الآتية:

(أ) الدفاع عن حرية الفن والثقافة.

(ب) نشر المؤلفات الحديثة، وإلقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين فى العصر الحديث.

(جـ) إيقاف الشباب المصرى على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية فى العالم.

المادة الثانية: تمثل الجماعة لجنة دائمة تنتخب وفقا للقانون الداخلى. الجماعة بشارع المدابغ رقم ٢٨ القاهرة».

يعتبر الدكتور رفعت السعيد أن «الفن والحرية» هى مجرد «امتداد متمصر لجماعة المحاولين، وحتى بعد أن تأسست جماعة الفن والحرية ظل جورج حنين على صلة بجماعة المحاولين، فهو ينشر فى العدد الثانى من نشرة الفن والحرية نص تقريره الذى تلى فى ندوة جماعة المحاولين عقدت فى ١٦ أبريل ١٩٣٩. ويحدد جورج حنين فى هذا التقرير موقفه من الفن والفنان قائلا: إن هدفنا ليس تغيير الرغبة، بل تغيير المجتمع وتكييفه مع رغباتنا، ولا يمكن للفن أن يكون عاطفيا فحسب، فهو ضد النظام القائم، وضد الطبقة الحاكمة وضد الخنوع وضد الركوع البوذى، فالفن ليس سوى مخزن للذخيرة» [٣٢].

والواقع أن «الفن والحرية» لم تكن مجلة، بل كانت نشرة، صدر منها عددان فقط. الأول بالفرنسية فى مارس ١٩٣٩، والثانى بالفرنسية والعربية فى مايو ١٩٣٩ وكانا مطبوعين «بالرونيو» وعلى غلافيهما رسم سريالى.

في نفس العام - ١٩٣٩ - تعرف جورج حنين على أندريه جيد (٣٣) الذى دعاه لزيارته في بيته في شارع فانو بباريس، ذات صباح من أبريل. كما وطد جورج علاقته بواحد من أهم أعضاء الجماعة السريالية في باريس هو اليوناني نيكولا كالاس، الذى حدد كتابه «مباعث النيران» أهدافا جديدة للحركة السريالية. وقد دفع اهتمام جورج بالعمل الجماعي لأن يعرض كتابة قصيدة مشتركة مع رفاقه الفرنسيين. لكن بنجامان بيريه قال له إن هذا النوع من التجارب أخفق في عصر الدادا (٣٤). ثم أراد جورج أن يبدأ في كتابة بيان ملهم بالمبادئ الأكثر صعوبة للثورة الفرنسية، لكن بريتون ثناه قائلا: «فكرت من قبل، منتعشا بإحساس مماثل لإحساسك، في كتابة «حياة كاريبه» بروح تبريرية. لكن قراءة كتاب بابوف عن هذه الشخصية جعلتني أتخلى عن الفكرة... لا يجب أن يلومنا على جهد ضائع في الدم (مثلما يقولون جهد ضائع في الماء)».

في نفس هذا الخطاب المكتوب في ١٦ يونيو ١٩٣٩، يقول بريتون إلى جورج حنين: «صديقي العزيز، أنت واحد ممن أفتقدهم في باريس، لا سيما وأنك لست فيها دائما. بتأكيد أكثر، أنت أكثر من أهتم بآرائه ونشاطه في هذه الفترة الأخيرة التي بدأت فيها الأزمة العصبية تصيبني. أعرف هذا النوع من اليقين الذى يحمله حضورك. أنت مشغول دائما بالجوهري في المغزى المشترك لنا. مثلما أنت مشغول بخطنا الفكري والحركي العام الذى يجب أن يستمر بأي ثمن» (٣٥).

بعد إعلان الحرب العالمية الثانية، عاد جورج حنين إلى القاهرة في ١٤ ديسمبر ١٩٣٩، وعمل مع والده، وأصبح مديرا لشركة مياه. في ١٩ سبتمبر، دخل مكتبة «هاشيت» في ميدان سليمان باشا بالقاهرة. وجد فتاة ترتدي فستانا أسود ولها شعر طويل أسود. اقترب منها وقال بالفرنسية «لا توجد حدود بين شعرك وفستانك» (٣٦). وكانت إقبال حامد العلايلي (أو بولا كما يدللونها)، حفيدة أحمد شوقي - أمير الشعراء - وابنة وكيل مجلس النواب. منذ ذلك الوقت بدأت علاقة حب غير عادى بينهما. وعندما طلب منها الزواج بعد ذلك اليوم بعامين كان من الضروري أن يشهر إسلامه، ومع ذلك رفضت أسرتها. فاضطر للانتظار حتى يتراجع الوالد عام ١٩٥٣. إلا أنهما خلال تلك السنوات كانا يتقابلان كل مساء تقريبا وتشاركه نشاطه الثقافي والثوري. وحتى عندما تزوجا، تزوجا سرا في يوليو ١٩٥٣: «لم تكن تساندني خلال هذه السنوات المكفهرة إلا ثقة وحيوية الإنسانة الوحيدة التي ربطتني بها كثيرا علاقات أكبر من الزواج» (٣٧).

كان جورج أثناء الحرب العالمية الثانية على صلة بالسرياليين الذين تناثروا، كتب له بنجامان بيريه (٣٨) - الذى كان مجندا - من باريس، في ٢٨ نوفمبر ١٩٣٩: «أنا عاطل

بطبيعة الحال، وفى حالة استحالة العثور على طريقة وجود كما ينبغى. كل ما عرضوه على - زيادة فى السخرية - هو الرقابة البريدية». ويضيف بيريه فى نهاية خطابه: «أعتقد أنه يجب عليك أن تقوم بكل الجهود لنشر هذه المجلة التى حدثتنى عنها. مع أن العربية غير مفهومة هنا. جيد أن ينبجس بعض من الحقيقة فى مكان ما. سينتهى دائما بتدفقها. الحقيقة هى الصاعقة الحقيقية وبالأخص صاعقة الأرض، إنها النار التى لا يجب أن نتركها تخمد بأى ثمن» (٣٩).

فى ديسمبر ١٩٣٩، شارك جورج حنين فى تأسيس «دون كيشوت»، وهى جريدة باللغة الفرنسية، «أسبوعية إخبارية يحررها الشباب»، صاحبها المسئول إدوارد الشدياق ورئيس تحريرها هنرى كورييل، مؤسس الحزب الشيوعى المصرى. كانت تصدر كل خميس من مقرها ١٦ شارع الجنينة بالقاهرة. أعلنت عن نفسها: «نحن نناضل ضد الفوارق الطبقية والمغالطة التاريخية والتساهل والممارسة التى لا يمارسها الناس بحرية، ضد كل التلفيقات وكل التوريات» (٤٠).

شارك فى تحرير «دون كيشوت» بالكتابة والرسوم عدد من اليساريين المصريين والأجانب، منهم هنرى دومانى ومارسيل بياجينى وجوفارنا واديث جاف والكسندر باسكال وهنرى كاليه واسحق هرارى وادوار ليفى. رغم أنها لم تكن جريدة سريالية إلا أن السرياليين المصريين وجدوا فيها مساحة لهم. وصمم كامل التلمسانى ورسم رأسها والصفحات الداخلية والرسوم المصاحبة للقصص المنشورة، بالإضافة إلى مقالاته عن الفن المصرى.

كانت الجريدة تتراوح بين ٦ و٨ صفحات. خصصت الصفحة الأولى للسياسة المصرية والعالمية. والثانية للموضوعات الأدبية والفنية، وفيها نشرت معظم المقالات عن السريالية. بالإضافة إلى قصائد ولوحات فنية لفنانين سرياليين مثل بول ديلفو وماجريت ومان راى. أما الصفحة الثالثة فكانت تحت عنوان «عروض حية»، وتنشر فيها مقالات متنوعة. كانت الصفحتان الرابعة والخامسة مخصصتين فى الغالب لسباق الخيل، وذلك لأن رخصة الجريدة كانت صادرة على أنها جريدة لسباق الخيل. وباقى الصفحات لأبواب مختلفة مثل المرأة والقصص.

غنى عن القول أن اتجاه الجريدة كان ضد سياسة الحكم الملكى وتدافع عن العمال والفلاحين والفقراء. ومما يذكر أنها نشرت قصة لتوفيق الحكيم ترجمها للفرنسية ادوارد الشدياق بعنوان «تابع الموت»، وصاحبها رسم لكامل التلمسانى (٤١). كما نشرت لروز اليوسف، ونشر فيها جورج حنين قصته «باريس - استانبول» وصاحبها رسم لانجيلو دى ريز.

ونشر فيها لطف الله سليمان مقالاته عن العقلانية الجديدة. بل كتب فيها هنرى كاليه عن مارك شاجال.

علق هنرى كاليه على «دون كيشوت» فى خطاب إلى جورج حنين: «الميول فيها مضطربة جدا. الصفحات متناقضة. أنت تخاطر بضياعك فيها. ربما تكون مجلة صغيرة بالنسبة لك وسيلة أفضل. وبالفعل فإن مقالاتك فقط هى ذات المستوى، فضلا عن أننى أجدها مجلة محلية جدا وطفولية. أحببت دراساتك البلجيكية وأيضا قصتك باريس - استانبول. هذا شيء آخر غير التأتأة والمحاولة. لا تعتبر هذا انتقادا لأصدقائك الذين هم جميعا وبالتأكيد رفاق محبوبون» (٤٢).

يتفق معه جورج حنين ويصرح بأنه: «الملاك الأساسيون لهذه الجريدة (مشبها إياهم بملاك الإقطاعيات) يدعون الصلابة بين المتصلبين. يبدون فى الممارسة كمن لا طلب إلا المخاطرة بنفسه بكل الطرق. الاضطراب إذن خطير والمحاولة بدون نتيجة تقريبا. على العكس من مجلة التطور» (٤٣). وهذا الخطاب إلى كاليه يشير إلى الخلاف الذى بدأ يكبر بين التروتسكيين (يقودهم جورج حنين) والستالينيين (يقودهم هنرى كورييل). والذى أدى إلى انفصالهما وتوقف المجلة عن الصدور.

وقد أعلنت «دون كيشوت» بعد ٤ شهور من بداية صدورها - وعلى الصفحة الأولى - أنها «أكثر إخلاصا للأسباب التى دعت إلى ظهورها ونضالها. وأنه من أول مايو القادم (١٩٤٠) ستظهر فى شكل مجلة شهرية تضم دراسات نقدية وستهتم بالتطور الثقافى والاجتماعى المصرى، وبأكبر عدد ممكن من المفكرين الأجانب، واستمرار الصلة مع فرنسا وبلجيكا وسويسرا والولايات المتحدة. وتنتظر مساهمة القراء، وستعمل من أجل انتصار الفن والفكر الحر وسيادة عدالة اجتماعية وحرية إنسانية وذكرت أنه بين المشاركين فى الصدور الجديد: توفيق الحكيم ومارى كافادا وشارل بريبان ونيكولا كالاس وهنرى كاليه. وذكرت بين المشاركين بالرسوم انجيلو دى ريز وسيف وانلى وكامل التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل (٤٤).

قبل نشر هذا الكلام بيومين، وفى ٢٧ مارس ١٩٤٠، أرسل جورج حنين خطابا إلى هنرى كاليه يخبره فيه بأن مجلس الجريدة انعقد وقرر معالجة جذرية لكل النقائص والاضطرابات والمساوئ التى أثقلت وشوهت الجريدة الأسبوعية. وطلب منه نصوصا له، وأخرى من مارك برنار وسيرينيه وجيلبير كونت.، قائلا إن «هذا سيكون عونا كبيرا لنا»(٤٥). ومع ذلك لم تصدر المجلة الشهرية.

تبلور النشاط الثقافى والصحفى المؤثر لجماعة الفن والحرية فى مجلتهم العربية «التطور». فهاهم لأول مرة يخرجون بالكامل من خطابهم الأجنبى ويتوجهون لقاعدة أعرض وأخطر.

صدر العدد الأول من «التطور» فى يناير ١٩٤٠، على غلافه الثمن: قرشان. جاء فى الصفحة الأولى من هذا العدد أنها مجلة شهرية تصدرها جماعة الفن والحرية، ومقرها هو نفس مقر الجماعة ٢٨ شارع المدابغ. القاهرة. وأن صاحب الامتياز ورئيس التحرير هو أنور كامل. وكان أنور كامل قد أصدر فى الثلاثينيات كتابا بعنوان «الكتاب المنبوذ» أثار ضجة. وسجن عدة مرات لنشاطه السياسى اليسارى، وهى المرة الثانية التى تتعاون فيها جماعة جورج حنين مع الستالينيين، وتوقفت «التطور» بعد العدد السابع، وسوف نوضح ذلك فيما بعد.

المهم أن «التطور» عبرت بمضمونها عن فكر الجماعة باللغة العربية، وهنا أهميتها. لم تسفر المجلة فى افتتاحية العدد الأول - التى لم توقع - عن انتمائها السريالى، إلا أنها أسفرت عن انتمائها السياسى دون تصنيف. فهم يؤمنون بالتطور الدائم والتغيير المستمر. ويقاومون الأساطير وقيم الاستغلال. ويعملون على تغيير المجتمع المصرى «المريض فاقد الاتزان» ويدعون من أجل ذلك إلى حركة فكرية جديدة. رغم أنهم يقرون بعدم تقديمهم برنامجا معينا لحل مشاكل المجتمع، إلا أنهم فى المجلة يقدمون هذا البرنامج بالفعل.

وقد نشرت المجلة عددا من المقالات بأسماء غير صريحة مثل مقالة «الفقر الأزلى» الموقعة: «ع. سعيد» - عبد الغنى سعيد - ومقالة «إنى أتهم» الموقعة «ن. ل. ج.» - نظمى لوقا - ومقالة حول إلغاء البغاء موقعة «فودار» - فؤاد دويدار -.

ابتداء من العدد الرابع الذى ظهر فى أبريل ١٩٤٠، أخذت المجلة فى تخفيض عدد صفحاتها إلى نصف العدد والثمن. حتى ظهرت فى العددين الأخيرين - السادس والسابع - فى شكل جريدة نصفية «تابلويد». من ٤ صفحات فقط وبنصف قرش. ترافقت هذه الظاهرة مع ظاهرتين أخريين وهما غلبة المقالات الموقعة بأسماء مستعارة، وغلبة المادة السياسية، حتى سادتا فى العددين الأخيرين. مما يعنى أن المجلة تتعرض لأزمة مادية وضغوط سياسية، وليس كما حاول بعض الكتاب المصريين تأكيده عن طريق تشويه متعمد لجورج حنين، مثلما كتب الدكتور رفعت السعيد: «ثلاثة أعداد فقط احتملها الممول جورج حنين ثم أحس أن الأمر يخرج من يده ومن يد التروتسكيين، وكعادته لجأ إلى أسلوب الضغط فكف عن التمويل». ويضيف الدكتور رفعت السعيد «ويبدو أن الجماعة حاولت المضى بدون تمويل

جورج حنين فأصدرت العدد الخامس فى نصف حجمه المعتاد، لكن جورج حنين يوجه ضربته القاتلة فيسحب الضمان المالى، فتسحب الحكومة الترخيص وتتوقف المجلة عن الصدور فى مايو ١٩٤٠، (٤٦).

وهذا ليس صحيحا، فالمجلة - كما أوضحت - لم تتوقف عن الصدور بعد العدد الخامس، وجورج حنين ظل يكتب فيها حتى آخر عدد، بالإضافة إلى أن الدكتور السعيد لم يوضح سوابق جورج حنين لكى يؤكد «عادته» التى ذكرها.

لقد سارت «التطور» عكس طبيعة الأمور المسيطرة على المجتمع آنذاك. ولم يكن لها مورد مالى سوى تبرعات الأعضاء وبالأخص جورج حنين، وحصيلة بيعها القليلة، ولم ينفعها كثيرا الإعلان الوحيد عن «الشاى الجيد وارد الهند وسيلان وجاوه وسومطرة» والذى احتل الأغلفة الأخيرة لثلاثة أعداد متوالية.

فيما يتعلق بالشعر قدمت «التطور» قصيدتين نثريتين لأحمد رشدى، وذلك قبل أن يثور الجدل حول أول من كتب الشعر الحر، رغم أن القصيدة الأولى مباشرة فقيرة الصور والخيال الشعرى تتحدث عن استعباد القوى للضعيف، والقصيدة الثانية رمزية وفقيرة الخيال الشعرى أيضا تتحدث عن كلب ضال جريح، (٤٧).

نشرت «التطور» أربع قصص قصيرة، ثلاث منها كتبها البير قصيرى، الذى قدمته المجلة على أنه «كاتب مصرى يكتب بالفرنسية ويعبر فى كتاباته عن روح الشعب والطبقات الفقيرة، ونحن ننقل له هنا هذه القصة كمثال للاتجاه الحديث فى القصة المصرية» (٤٨). وهذا صحيح تماما، ألبير قصيرى رائد للقصة الحديثة فى مصر، وكل مشكلتنا معه أنه لا يكتب إلا بالفرنسية التى يجيدها. وهو ليس قصاصا سرياليا. أما القصة الرابعة التى نشرتها «التطور» فكتبها عبد العزيز فهمى هيكل وهى واقعية تدور فى أحياء شعبية.

نشرت «التطور» كذلك رسوما سريالية لفنانين مصريين أمثال أبو خليل لطفى وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وفتحى البكرى، بالإضافة لسرياليين أجانب.

كان من الطبيعى أيضا أن تثير المجلة ردود فعل نشطة، وتشارك فى إحياء الجو الثقافى فى مصر. يذكر جورج حنين فى افتتاحية العدد الثانى أن الآراء اختلفت بعد ظهور العدد الأول، «ذكر البعض أنه لا مستقبل لهذه المجلة لأن أغلب الناس لا يبالون بالمشاكل الاجتماعية والثقافية التى أثارتها. بينما قال أحد الساسة المصريين الذين يعتد برأيهم إن مجلة التطور تسبق العقلية الحاضرة فى مصر بعشرين سنة» (٤٩).

وكلا الرأيين صحيح.. بل إنهما واجهتان لنفس السبب. لذا كانت النتيجة واحدة. بعد صدور العدد الرابع أرسل جورج حنين خطابا إلى هنرى كاليه يصفها فيه بأنها «ذات خطر أخلاقى وأدبى واجتماعى متكامل»... «نجحت التطور فى تثبيت نغمة لا تجدها الآن إلا فى بعض المجلات الأمريكية أو البلجيكية. استقبال المثقفين المصريين لهذه الرسالة غير المألوفة هو واحد من الأسباب التى تجعل لدينا أملا فى المستقبل، أو على الأقل لا تجعلنا متشائمين تماما» (٥٠).

فى افتتاحية العدد الخامس يوضح أنور كامل بعضا من ردود الفعل. قامت بعض الجمعيات بحملات متعددة ضد التطور. رفعت إحدى هذه الجمعيات إلى رئيس الوزراء كتابا تشير فيه إلى خطورة الدعوة التى تنادى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعى والدستورى اللذين تسير بمقتضاهما البلاد.

وفى العدد السابع والأخير تطلق التطور صيحتها الأخيرة، والتى تؤكد أيضا أسباب توقفها: «تضامنت عوامل الرجعية والاستغلال على قتل هذه الصحيفة لأنها تحارب الرجعية وتثور على الاستغلال».

بعد افتتاح المعرض الأول للفن المستقل نظمت الجماعة محاضرة بالعربية فى مقرها، يوم الإثنين ١٨ مارس ١٩٤٠، تحدث فيها نظمى جرجس عن التطور فى المذاهب الفلسفية.

وفى ٢٤ فبراير ١٩٤١ افتتح معرض خاص لأعمال كامل التلمسانى استمر حتى ٦ مارس، وقدمه جورج حنين، الذى كتب فى تقديمه «نحن نعيش واحدة من لحظات التاريخ غير المناسبة بما فيه الكفاية لإلهام العالم بإرادة قوية للخلاص منها. إلا أننا نعتبر أن الأكثر أهمية ليس «الخلاص» لكن بالفعل هو عدم الخلاص بالعودة إلى الوراء. من أجل خلاص إنسانى. ربما تكون ثقافة عامة جيدة أقل ضرورة من حس معين باليأس. رغما عن الظواهر الكئيبة التى تنتشر اليوم، نحن نصر على الاعتقاد فى قوى التحريض والدفع التى تقود الإنسانية نحو الرحابة، أى نحو المستقبل، راسمة مكانا جيدا للفنان ورغبته، للفنان وحلمه، للفنان ويأسه». لأن اليأس ليس، تحت أى اسم، وسطا آسنا تنغمر فيه للأبد المخيلات الضعيفة. اليأس لا ينتظر، اليأس سيال، اليأس يكسر الأبواب. اليأس يجعل المدن تصر. اليأس هو السحابة التى ستنضج تحتها العوالم المجهولة للخلاص» (٥١).

فى نفس الوقت تقريبا أقيم المعرض الثانى للفن المستقل، من ١٠ إلى ٢٥ مارس ١٩٤١، فى عمارة الايموبيليا بشارع المدابغ - شريف حاليا - بالقاهرة، وحضر الافتتاح النبيل عباس حلمى وعدد من كبار البورجوازية المصرية مثل عزيز بك علوى وممدوح رياض

بك. فى الكتالوج كتب كل عارض نصا غريبا مصاحباً لصورته. بين العارضين الجدد اريك دى نيمش، حزقيال باروخ الذى رسم بعد ذلك لوحة من وحى قصيدة لجورج حنين. ونلاحظ أن عددا كبيرا من الأجانب الذين شاركوا فى نشاط الفن والحرية كانوا أعضاء فى جماعة «السمندر» التى أسسها فى القاهرة ج. بيلليه وكانوا يلتقون فى مكتبة «راشا» واتيليه اريك دى نيمش.

أثناء هذه السنوات كان جورج حنين أيضا منشطا لصالون «مارى كافاديا» الأدبى، وهى سيدة لعبت بالنسبة للسرياليين فى القاهرة دور «مارى لوردى نويل» أو «ليزديهارم» بالنسبة للسرياليين فى باريس. وقد تزوجت مارى كافاديا السينمائى مارسيل ليربى وبعد طلاقها منه تزوجت الوزير ممدوح رياض. كانت مولعة بالسريالية، نشرت مجموعتها الشعرية «ربيع»، والقصصية «بشرة ملاك» مستخدمة إشارات غيبية وكلمات مبتكرة. كان بيتها فى حى الزمالك، الذى يضم مجموعة من الفن الفرعونى، مفتوحا للبوهيميين أكثر من البرجوازيين، كما شهد بدايات جويس منصور الشعرية السريالية، مثل قصائدها «صرخات» التى لم تنشر.

استمر جورج حنين فى اتصالاته مع الأعضاء المتناثرين للسريالية خلال سنوات الحرب العالمية الثانية. بعد عامين من الصمت أرسل إليه بنجامان بيريه خطابا فى ١٨ أبريل ١٩٤٢ من مكسيكو، يقول فيه «كما ترى، نجحت منذ عدة شهور فى الهرب مع «ريمديوز» من جحيم «بيتان» (٥٢). عندما تعلم أن البوليس فى المنطقة غير المحتلة أكثر عددا بثمانى مرات مما كان عليه قبل الحرب، وأنه يكفى لتقضى عدة سنوات فى السجن أن تقول بصوت مرتفع إن الماريشال مغفل عجوز ويسمعك واحد من أجهزة المراقبة التى تدور فى كل مكان. عندئذ ستفهم ماذا تسمى بالمنطقة الحرة.. كنت فى باريس فى تلك الفترة ـ شتاء ٤٠، ١٩٤١ ـ وحضرت بعض حوادث ذات مغزى، منها أن ألمانيا قال لى: عاشت فرنسا بدون هتلر أو بيتان، ولم يظهر حماسة شديدة للحرب» (٥٣). وينبه بيريه صديقه فى نفس الخطاب إلى نشر العدد الجديد من «فى. فى. فى» وهى مجلة للسرياليين فى المنفى، نيويورك، وكان جورج حنين يشارك فيها مثلما يشارك فى مجلة «فيو».

فى نفس تلك الفترة شارك السرياليون المصريون فى تحرير «المجلة الجديدة» التى كان يصدرها سلامة موسى منذ عام ١٩٢٨. معبرة عن الفكر التقدمى. كانت تظهر كل يوم أحد فى ٤٠ صفحة وثمنها قرش واحد. ابتداء من عدد ١٤ يونيو ١٩٤٢ ظهر اسم رمسيس يونان كسكرتير للتحرير، وظل اسم سلامة موسى كصاحب الامتياز ورئيس التحرير.

فى أغسطس من نفس العام انتقل الامتياز إلى رمسيس يونان وتولى كمال نجيب رئاسة التحرير، إلا أنه لم يستقر فيها، فقد تولاها بعد شهرين على لبيب لهيطة، وبعد شهرين آخرين تولاها وداع مينا، وفى أبريل ١٩٤٣ تولى رمسيس يونان رئاسة التحرير مباشرة. وظلت تصدر من مقرها فى ١٠ شارع علوى بالقاهرة.

مع انتقال امتياز المجلة الجديدة إلى رمسيس يونان بدأت متاعبها. فزاد ثمنها قرشا آخر. وأصبحت تصدر «مؤقتا» فى أول ومنتصف كل شهر. وبدأت تعانى ماليا، يدل على ذلك الإعلانات التى نشرتها تطلب من أصدقائها أن يبادروا بتسديد اشتراكاتهم «معاونة لها على القيام بمهمتها». وتشجيعا للاشتراك فيها بمنح كل مشترك أو مجدد للاشتراك كتابين هدية. وفى منتصف فبراير ١٩٤٣ نشرت اعتذارا للمشتركين والقراء «ستضطر المجلة الجديدة بالنسبة للمتاعب القاسية التى تحيط بها إلى أن تصدر مؤقتا مرة واحدة فى الشهر وفى حجم صغير. والمجلة تأمل من أصدقائها أن يستمروا على معاونتها فى أوقات الشدة حتى تستطيع المثابرة على القيام بواجبها». ولم تستطع المجلة الصمود وأغلقتها الحكومة عام ١٩٤٤ (٥٤).

أدت المجلة الجديدة دورا عظيما فى مرحلتها. كانت مجلة سياسية ثقافية. أعلنت عن نفسها بأنها «مجلة للكفاح والتجديد الاجتماعى». وأثبتت ذلك فى كل صفحاتها وفى الأعداد الخاصة التى أصدرتها عن الاتحاد السوفيتى - الأدب المصرى المعاصر - عالم ما بعد الحرب - الهند - الولايات المتحدة الأمريكية - الفنون فى القرن العشرين - والفاشية لحما ودما - ستالينجراد نقطة تحول. وعندما أعلنت عن كتب كهدية للمشتركين اختارت ثلاثة كتب هى «فونتمارا» بقلم «ايجيازو سيلونى القصة التى تكشف فى بساطة وصدق رائع عن حقيقة الفاشية فى ايطاليا، و«انهيار فرنسا» بقلم الكاتب الروسى ايليا اهر نبورج، وهو بحث علمى رائع. و«برابرة سائبون» وهو النص الكامل لمذكرة مولوتوف عن أفعال الفاشيين فى روسيا المحتلة. بل إنها تقيم صلات مع مجلات الكفاح الاجتماعى والتجديد فى دول عربية وتعلن عنها وتبيعها فى مصر وهى: فى لبنان مجلة الطريق وصحيفة صوت الشعب، وفى العراق مجلة المجلة ومجلة المثل العليا.

داخليا أيدت المجلة حزب الوفد - وهنا نركز على فترة رمسس يونان - وتصدر النحاس باشا غلافها عدة مرات مصحوبا بعبارات حماسية مثل «الزعيم الأمين على استقلال مصر وحريتها». وكانت مؤيدة لحرية المرأة ومساواتها. وأثارت عدة معارك ثقافية ناجحة، مثل المعركة التى أشعلها كامل التلمسانى مهاجما أغنية «الكرنك» لمحمد عبد الوهاب. ومعركة

رمسيس يونان وسامى داوود ضد توفيق الحكيم و«برجه العاجى». ومعركة رمسيس يونان ضد العقاد. ونشر فيها كامل التلمسانى سلسلة من أجمل مقالاته بعنوان «من الفن والحياة».

خارجيا كانت المجلة الجديدة تقف مع الحلفاء ضد المحور، وكتب جورج حنين ورمسيس يونان مقالات بدون توقيع أو بالأحرف الأولى، مثلما فعل جورج فى تقديمه لشخصية الأسبوع، ورمسيس يونان فى باب اسمه «حوادث داخلية».

فى ١٩٤٣، ١٩٤٤ أقيم المعرضان الثالث والرابع لجماعة الفن والحرية، وواصل جورج حنين إدخال نشاط الفنانين الشبان فى مصر فى الدائرة الكبرى للفن الحديث، الفن العاطفى المتحرك والمتمرد على القيود البوليسية والدينية والتجارية.

أقيم المعرض الخامس والأخير للفن المستقل عام ١٩٤٥ فى مقر مدرسة الليسيه الفرنسية فى شارع يوسف الجندى بالقاهرة. ضم ٤٤ عارضا من بينهم: كمال يوسف وسعد الخادم وإبراهيم مسعود وأندريه نوميكو وادوين جاليجان. كما ضم قسما للتصوير الفوتوغرافى عرضت فيه هاسيا ووديد سرى وايدابل وايداكار.

يذكر «الكسندريان» أن كتالوج المعرض كان تحت عنوان «العرض مستمر». إلا أننى لم أعثر على ما يدل على ذلك من المجلة نفسها التى صدرت بالفرنسية. لكنها توضح أنها صدرت عن جماعة الفن والحرية ومطبوعات «ماس» التى كانت فى نفس مقر المجلة الجديدة. شارك فى «العرض مستمر»: إقبال العلايلى - زوجة جورج حنين - وسعد الخادم وحسن التلمسانى ووديد سرى وسام كانتاروفيتش واريك دى نيمش ولوسيان بادو وفيكتور ميسجراف وجوزيف بن سيمون والبير قصيرى وجورج حنين وفؤاد كامل وزموينو ونوميكو وايميل سيمون ورمسيس يونان.

جاءت افتتاحية المجلة بتوقيع جماعة الفن والحرية وتحت عنوان «الفن المستقل فى الاختبار». تحدثت عن المعرض الأول الذى أقامته الجماعة عام ١٩٤٠ كمثال على الفن المستقل وعن المحنة التى يواجهها هذا الفن فى الدول الديكتاتورية على أيدى النازيين والفاشيين حيث تهاجم الاتجاهات الحديثة مثل التكعيبية والسريالية، وحيث ينظر إلى الفن كخادم للنظام السياسى. وتذكر الافتتاحية - بعد أن تتحدث عن شعر المقاومة - نماذج أدبية وفنية «حرة» مثل أندريه سيزار، ودوروتى تاننج التى أشعلت النار المقدسة فى خصلات فتياتها الصغيرات المبحوحات، وأندريه بريتون فى «فاتا مورجانا» ونيكولا كالاس، وسان جون بيرس فى «١٤ يوليو الحلم» وديلفو فى رسمه «قانون جاذبية النهود» وهنرى مور بنسائه الأشجار. وتضيف الافتتاحية «هذا الفن المستقل الذى يعبر عنه أمثال انريكود وناتى فى

نيويورك ورمسيس يونان فى القاهرة، يؤكد لنا أنه مكترث دائما بعدم ترك ظفر الإنسان للصدأ».

فى نفس العدد كتب إميل سيمون مقالة عن «التصوير السريالى». ونشر جورج حنين قصة جديدة له بعنوان انجليزى «بعيدا»، ومقاطع تحية لتصوير باروخ ورمسيس يونان. ونشرت المجلة نصا للوسيان بادو بعنوان «المحيط لا يعرف الكذب»، وقصة البير قصيرى «الخلود يعوى فى أحسن عالم»، كان قد كتبها عام ١٩٣٣ عن رجل فقير لم يجد الرفق عند البشر فطلبه من جمعية الرفق بالحيوان، وعندما يقول له سكرتيرها «الحيوان الذى يسمى بالإنسان لا يهمنا أصلا» يلجأ إلى العواء كالكلاب.

تضمنت المجلة مقالة بالانجليزية كتبها فيكتور ميسجراف بعنوان «أصوات فى الغسق» أهداها إلى جماعة الفن والحرية. صيغت بطريقة يتقابل فيها حديث الكاتب عن أعضاء الجماعة وحديثه عن القاهرة. وهى مكتوبة بسريالية لا يمكن تلخيصها، إلا أنه يشبه صوتى رمسيس يونان وفؤاد كامل بالأخضر والعتمة والأرجوان. بينما يشبه صوتى جورج حنين ولطف الله سليمان بالأسود والأصفر والعنف. ويصف القاهرة البرجوازية التى هى «ميدان ساحر تلتقى فيه أربعة شوارع رئيسية وعشر صالات سينما ومليون من العوام الزائدين». لكنه يستدرك أن هذه ليست القاهرة الحقيقية.

فى المجلة أيضا نص بنجامان بيريه مأخوذ عن العدد الرابع من المجلة الأمريكية «فى. فى. فى» حول الشعر وحاجة العالم إليه. ونص لهنرى هين «غناء عمال غزل»، وآخر ليولاند «سعادة ايدنهال». ونجد تعريفات منسوبة لبعض الكتاب مثل تعريف نيكولا كالاس للتاريخ «مفهوم للآت»، وتعريف فانسان هيدوبرو للموت «إنه لا يعجبنى، فهو ضد الحفاظ على الصحة إلى حد ما» (٥٥).

عدا ذلك هناك عدد من الرسوم السريالية، وإعلان على صفحة كاملة عن كتاب إقبال العلايلى «فضيلة ألمانيا» انطولوجيا للروح الشعرية من جوته إلى كافكا، وإعلان عن مجلات الفن المستقل التى كانت تصدر خلال الحرب العالمية الثانية، فى لندن ونيويورك والمارتنيك وسانتياجو ومصر. وإنه على الرغم من انتشار هذه المجلات مكانيا والمصاعب التى واجهتها زمنيا فإن «العرض مستمر». ومن هنا يأتى عنوان المجلة المصرية. وأخيرا نجد إعلانا عن مطبوعات دار نشر «ماس» التى أسسها جورج حنين وزوجته. أصدرت هذه الدار خلال عام ٤٤ - ١٩٤٥ عددا من الكتب: «بيت الموت المؤكد» لألبير قصيرى، «من أجل وعى مدنس» لجورج حنين، «من أنت يا سيد أراجون» دراسة صغيرة موقعة باسم ج. داميان وهو اسم مستعار لجورج حنين، «فضيلة ألمانيا» لإقبال العلايلى، «مؤامرة الضعفاء» موقعة باسم ن. راضى (٥٦).

كان جورج حنين يسكن فيلا والديه على شاطئ النيل فى روض الفرج، لكنه انقطع عام ١٩٤٥ عن معاونة أبيه فى شركة المياه وأصبح مديرا لشركة سجائر «جاناكليز» وأصدر فى هذا العام كتيبين «مكانة الرعب» حول القنبلة الذرية و«من أجل وعى مدنس». وشارك فى مجلة «فالير» التى كان يصدرها «اتيامبل» فى الإسكندرية. وفى فبراير ١٩٤٦ استضاف أندريه جيد الذى أعلن له عن زيارته للأقصر.

بعد تحرير باريس اهتم جورج حنين بشكل خاص بمجلة «تروازيم كونفوا» التى تأسست فى باريس فى أكتوبر ١٩٤٥ بواسطة ميشيل فاردولى - لاجرانج وجون ماكيه. وقد نشرت فى عددها الثانى إجابات جورج حنين حول أسئلة نشرتها فى عددها الأول حول السريالية. كما نشرت له توضيحا حول قصيدته عن سونيا أراكستين [٥٧]، قال فيه: «انتحرت سونيا أراكستين فى شهر سبتمبر فى لندن بإلقاء نفسها من الطابق الثالث، هذا الانتحار، طبقا للعادة الانجليزية الحقيرة، أتاح فرصة لمحاكمة الميتة، حيث وجد النائب العام فرصة غير منتظرة للبصق على كل ما يتبقى شعرا فى هذا العالم، لذا فكرنا، بعض الأصدقاء وأنا، فى تنظيم احتفال دولى إحياء لذكرى سونيا أراكستين» [٥٨] ورغم أن هذا الاحتفال لم يحدث إلا أن اهتمام جورج حنين يدل على إخلاصه للفكر السريالى.

عام ١٩٤٦ بدأ رمسيس يونان ترجمة مسرحية ألبير كامى «كاليجولا» وأنهاها فى العام التالى. قدم لها بمقدمة ناقش فيها أيضا فكرة الانتحار «إذا لم يجد الإنسان مغزى للحياة، فهل ينبغى أن يحمله ذلك على الانتحار» [٥٩]. وفى نفس الفترة ترجم الجزء الأكبر من «فصل فى الجحيم» قصيدة رامبو الشهيرة، وأتمها بعد ٢٠ عاما.

فى ١١ يوليو ١٩٤٦ اعتقلت حكومة صدقى باشا رمسيس يونان وعشرات غيره منهم سلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر ومحمد مندور، واتهموا فى البرلمان بالتآمر لقلب نظام الحكم والإعداد لثورة شيوعية. وأفرج عنه فى ٨ سبتمبر من نفس العام بعد سداد غرامة مالية.

كان جورج حنين يمضى إجازاته فى باريس، وخلال إقامته هناك عام ١٩٤٦ التقى لأول مرة مع إيف بونفوا [٦٠] عند الرسامين فيكتور برونر وجاك هيرول. بعدما عاد إلى القاهرة أرسل له أندريه بريتون، الذى كان قد عاد إلى باريس من الولايات المتحدة، خطابا فى أول نوفمبر ١٩٤٦، يعتذر فيه عن عدم لقائه به فى باريس عندما كانا هناك فى نفس الوقت: «صديقى العزيز جدا. إن سلوكى نحوك أوضح لى بجلاء حجم التقصير الذى أبديته منذ عودتى إلى باريس. إن رؤيتك فى باريس طبيعية وضرورية تماما طالما كان لدينا وقت

أو إذا لم يكن من الواجب عليك أن ترحل. لقد اعتمدت على اتفاقنا العميق منذ وقت طويل، وقد ترك فى نفسى كل سكينة، دون أن يفقد شيئا من حيويته. ما كدت تترك هذه المدينة إلا وتساءلت، كيف كان من الممكن رؤيتك فيها وأنا فى حالة سيئة، رغم أننى تعلمت منك كثيرا وتناقشت معك وأعدت النظر من نفس الزاوية المشتركة. أرجوك أن تقيم وزناً للاضطراب الشديد الذى وجدت نفسى فيه، ورغم كل شىء، لهذا النوع من الحيرة الذى استطاع أن يجرها لى هذا التأقلم» (٦١).

وقد شكر بريتون جورج حنين على هجومه على ماجريت (٦٢)، الذى انضم إلى الحزب الشيوعى البلجيكى فى ٥ سبتمبر ١٩٤٥، والذى أراد التوفيق بين السريالية والستالينية. وكان جورج حنين قد رفض التوقيع على بيان ماجريت وبول نوجيه المسمى «السريالية فى وضح الشمس» الذى صدر فى أكتوبر ١٩٤٦. وفى نفس الخطاب الطويل ينتقد بريتون جورج حنين، برقة: «المهم أننى لا أدع نفسى أثمل ببعض علامات التقدير ربما مثلما تفعل». ويطلعه على بعض أفكاره ومشاريعه مثل إصدار مطبوعات دورية دولية ولقاءات متعددة: «أنا فى حيرة من هذا الذى يتطلع إلى توجه ومظهر مجلة متوقعة مثل «لى ساجيتير» تعرض نشرها تحت إدارتى. أنا لم أقرر ما إذا كانت مجلة مثلها يجب أن تكون سريالية (آخذا فى الحسبان فى هذه الحالة قدرا غير قليل من أوزان ميتة) أو ممتدة إلى عناصر خارجية». ثم يطلب من جورج حنين «أخبرنى، هل ترى وسيلة أخرى لمواجهة هذا الموقف: هؤلاء الناس، وهم شباب جدا بشكل عام، الذين يكتبون إعلان اتفاقهم معنا، ولطلب تنظيمهم بطريقة غير مشروطة وغير محددة».

فى ١٥ فبراير ١٩٤٧ صدر فى القاهرة العدد الأول بالفرنسية من «حصة الرمل» وكانت مجلة عالمية المضمون. «الكراس الحالى المتضمن نصوصا شعرية ونقدية طبعته فى القاهرة حركة الفن والحرية تحت الإشراف الشخصى لجورج حنين ورمسيس يونان». الرسوم التصويرية الآلية على الغلافين الخارجيين من رمسيس يونان. الرسوم الأصلية واللوحات والأعمال الآلية لفؤاد كامل وسمير رافع وحسن التلمسانى ورمسيس يونان. الملاحظات النقدية والقصائد طبقا للترتيب الأبجدى لـ : جورج حنين، ايدمون جابيه، غيراسيم ليكا، ارتير لندكفيست، جون ماكيه، هنرى ميشو، هنرى باستورو، كلود سيريان، ستيفانو تيررا، رمسيس يونان، ميشيل فاردولى - لاجرانج.. الموزع الوحيد فى مصر: مكتبة توت، ٢٧ شارع سليمان باشا، القاهرة».

قدمت المجلة نفسها للقارئ «لن تجد فى الصفحات الآتية إشارات تبعية ولا تأكيدات جامدة.. هذا الكراس لا يجيب عن أى هدف محدد، إلا الاشتراك فى تبادل أفكار، وعلى

الأكثر الاشتراك فى إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان. فى وقت يبدو فيه الانتماء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط، لدينا اعتقاد ضعيف فى إمكان حل المشاكل التى تؤرقنا، لكن، أيضا، يجب أن يحدث المشهد فى مناخ حر، ويجب امتلاك حرية وضعها، وملاحقتها، وجعلها تستعيد ما سرق كرها وعنوة».

بعد هذا التقديم تكتب «ردا على نداء اندريه بريتون بتاريخ ١٢ يناير ١٩٤٧، قررت المجموعة السريالية المصرية الاشتراك فى المعرض الدولى للسريالية» (٦٣).

فى ٤ أبريل ١٩٤٧ كتب أندريه بريتون إلى جورج حنين يحدثه عن هذا المعرض «للأسف الشديد لم أضع صورا فى كتالوج المعرض لأصدقائنا رمسيس يونان وفؤاد كامل وسمير رافع. ألم يكن ممكنا سد هذه الفجوة بأسرع ما يمكن؟» ويعترف بريتون «قدم المعرض بشكل جيد.. الكتالوج لن يكون مثلما كنت أتمنى، لكننى كنت مريضا فى الشهرين الماضيين، وغير قادر على عمله كما ينبغى». كما يبوح بشكواه من هؤلاء الذين «لا يسعون إلا لتفكيك السريالية». ويضيف «لأنه لا يوجد تنظيم تعبيرى خاص بنا، فإن لدينا من جهة أخرى ميلاً إلى المبالغة فى تقدير مساعدة المجلات الشابة اليوم. يبدو لى أكثر فأكثر أن الأذهان الأكثر أصالة فى الجيل الأخير - وأعتقد أننى قابلت بعضهم - تفضل فرصا أخرى للظهور» (٦٤).

فى نهاية أبريل ١٩٤٧ غادر رمسيس يونان مصر ليستقر فى باريس، حيث عمل تسع سنوات سكرتيرا لتحرير القسم العربى فى الإذاعة الفرنسية. يقول لويس عوض إن هذه الهجرة تمت تحت تأثير حملة صدقى باشا، والشعور بأن ما كان يجرى من معارك المعتقدات فى مصر لا ناقة له فيها ولا جمل، وأنه لن يكون مفهوما عند اليمين أو عند اليسار. كما كان لديه أمل فى أن يصيب نجاحا عالميا من باريس. وبعد وصوله باريس التحق بجامعة السربون حيث درس الاجتماع والفلسفة» (٦٥).

فى باريس تعرف رمسيس يونان على زوجته البولندية «جوزيفا» وأنجب منها ابنتيه «سلفى»، و«سونيا». ويبدو أن الأب أثر فيهما فنيا فقد اتجهتا إلى الرسم.

اشترك رمسيس فى أول عام له فى باريس فى المعرض الدولى للسريالية الذى أقيم فى براغ من ٤ أكتوبر إلى ٣ نوفمبر ١٩٤٧ مع ١٨ فنانا عالميا آخرين.

عندما وصل جورج وإقبال ورمسيس إلى باريس فى نهاية أبريل ١٩٤٧ وجدوا حول بريتون مؤيدين جددا من بينهم «ساران الكسندريان». عن علاقته بجورج حنين يقول الكسندريان: «جذبتنى فورا طلاقة حنين الفكرية، على النقيض من نظرته الحذرة من

الآخرين خلف نظارته السوداء. في اجتماع، اندهش عندما رآني أخرج من جيبي علبة سجائر عليها نقوش عربية، وعلبة كبريت من مارك ثلاثة نجوم صغيرة المنتشرة في الشرق الأوسط. عرفته أنني ولدت في بغداد حيث كان والدي - دكتور فارتان الكسندريان - طبيب الملك فيصل الأول. وقد سعد حنين لاكتشافه أنني من أصل شرقي، رغم لكنتي الباريسية وأسرة أمي الفرنسية. وارتبطنا فورا بصداقة»[٦٦].

في مايو من نفس العام اجتمعت جماعة باريس ذات مساء في أتيليه الرسام الكندي جون بول ريوبل لترتيب الأوضاع النهائية لمعرض «مايت». في نهاية المناقشة أعلن أندريه بريتون أنه من الضروري، لتثبيت الروابط مع الجماعات الأجنبية وتنسيق شهادات الانتساب، تأسيس سكرتارية دولية للسريالية، «هذه السكرتارية ستسمى «كوز» [٦٧] وسوف يديرها ثلاثة أعضاء هم جورج حنين وهنري باستورو وساران الكسندريان». هذا القرار ليست له سابقة لأن مركز الأبحاث السريالي الذي أسند بريتون إدارته في ٣ يناير ١٩٢٥ إلى انطونين آرتو لم يقم بالتحكم في أممية الحركة.

لم يحدد أندريه بريتون الأسماء الثلاثة بالصدفة. لكنه أراد أن يمثلوا السريالية بعد الحرب. اختار جورج حنين لأنه يعتبر الوسيط الكبير بين الشرق والغرب، وهنري باستورو المنحدر من الشباب الشيوعي، بسبب الصرامة التي وفق بها بين الماركسية والفرويدية. بالنسبة لألكسندريان فقد اختاره بسبب بيانه: «حب، تمرد، وشعر» الذي أعده لكتالوج معرض مايت، وربما لاستبساله في الحركة.

كان أول عمل شارك فيه جورج حنين في السكرتارية هو إعداد استفتاء لاختيار المرشحين للسريالية. ضم الاستفتاء ثمانية أسئلة من بينها: «ما هو موقفك فيما يتعلق بالإرادة الثورية لتغيير العالم! هل تعتقد أن الدين - في الماضي أو المستقبل - يستطيع أن يحمل غوثا للإنسانية؟».

كما كتب جورج حنين مع الكسندريان وباستورو إعلان «قطع افتتاحي» وكان عنوانه الكامل هو: «إعلان معتمد في ٢١ يونيو ١٩٤٧ من جماعة فرنسا لتحديد موقفها المسبق من كل سياسة حزبية». كتبوا الإعلان على مائدة في إحدى مقاهي شارع مونبارناس في باريس. كتب جورج حنين السطور الأخيرة - الملتهبة - من البيان والتي اختتمها: «السريالية هي ما سيكون». كان هذا الإعلان ردا على انشقاق عدد من السرياليين الشبان في فرنسا - المنضمين للحزب الشيوعي الفرنسي - على بريتون وتكوينهم لجماعة «السرياليين الثوريين» بالتعاون مع الجماعة البلجيكية، وقد مدحوا الحزب الشيوعي الفرنسي على «مساعدته الكاملة

وغير المشروطة، واعتبروه «الحزب الثورى الوحيد» بينما كان هذا الحزب - ومازال - ستالينيا، وكان بريتون يعتبر ستالين مثل هتلر.

افتتح المعرض الدولى الثامن للسريالية فى ٣ يوليو ١٩٤٧ فى جاليرى «مايت»، وشهد إقبالا كبيرا. وقد اقترح جورج حنين تنظيم محاضرات بعدة لغات للسياح الأجانب، إلا أن ذلك لم يحدث.

فى صيف ١٩٤٨، ازدادت خيبة أمل جورج حنين ورمسيس يونان، بعد أن بدأت فى الشتاء السابق، بسبب خلاف جماعة باريس حول بعض المجلات السريالية. فى هذا الصيف وقع جورج حنين نشرة «فى الكوة» التى كتبت بإيعاز من بنجامان بيريه العائد من مكسيكو. لكن انتقادات بعض أعضاء جماعة انكلترا ضد مجلة «نيون» كدرت جورج، وأظهر ردود فعله على النشاط الجماعى للحركة فى خطاب إلى أندريه بريتون يعلن فيه خروجه من الحركة فى ٢٦ يوليو ١٩٤٨.

سوء تفاهم آخر بين المصريين والفرنسيين أتى بلا شك بسبب مشاركة السرياليين فى بيع لوحات لصالح إنشاء دولة إسرائيل فى مايو ١٩٤٨. من جهة أخرى أصبحت السريالية منظمة كهنوتية تتم فيها المعرفة على درجات - كما يقول الكسندريان - الذى تركها بعد ذلك، والذى يرى أيضا أن انفصال جورج عن السريالية لا يشكك فى انتمائه للحركة وإنما يعنى أن شخصيته تحددت بنضجه (٦٨).

وبرفض رمسيس يونان التوقيع على بيان جماعة للسرياليين الفرنسيين كان عنوانه «فى الكوة كلاب الله» (٦٩). وفى عام ١٩٤٨، خرج نهائيا على جماعة باريس، لقد اعتبر رمسيس يونان أن انتقاد السريالية للدين تحقق بشكل نهائى بواسطة بنجامان بيريه، واعتبر أن الوقوف يقود حتما إلى التقهقر، وكان متفقا مع جورج حنين على ضرورة تجاوز ما تم إنجازه. لذلك عاد جورج حنين إلى القاهرة على أمل تأسيس مجلة «ستنتريون» مع منير حافظ، لتكون: «نقدا للسريالية من الداخل». لكن هذه المجلة لم تظهر.

فى ١٦ أغسطس ١٩٤٩ كتب جورج حنين إلى نيكولا كالاس الذى كان يمثل السريالية فى نيويورك فى ذلك الوقت: «لأول مرة منذ عام ١٩٣٦ أذهب إلى باريس دون أن أرى أو أسعى للقاء أندريه بريتون» (٧٠).

فى نفس تلك الفترة قام الخارجون على الجماعة السريالية بمبادرات عديدة. من بينهم إدوار جاجير الذى أسس فى مايو ١٩٥٠ مع ماكس كلارا - سيرو، وإياروسلاف سيريان مجلة «ريكس». وأطلقت نداء إلى السرياليين الدنماركيين والمصريين ليشاركوا فيها. وقد نشرت

خطابا لجورج حنين قال فيه: «يجب أن تكون المجلة اليوم مشروعا سليما للنشاط العقلى الشديد». وينتهى إلى أن «التخريب الحقيقى يرتكز على تحرير، وإثارة موضوعات جديدة، للمتعة» [٧١].

فى أبريل ١٩٥٠، نشر جورج حنين بنفسه العدد الثانى من «حصة الرمل» وبدأه بـ «خطاب عن التبغ» لجون جرينيه، ونشر «شرائح المعرفة» لهنرى ميشو، وقد شارك فى هذا العدد: رينيه شار، ايف بونفوا، هنرى توماس، ايف رينيه، جون ماكى، روجيه ارنالديز. كما نقرأ فيه «صخرة العزلة» ـ قصيدة فى عدة أصوات لإيدمون جابيه، من المؤلف المعتبر مثل «أرنب صغير» لإقبال العلايلى، ثلاث قصائد لمنير حافظ، وقصة لجورج حنين.

وصف جورج حنين هذا العدد بأنه «كراس للأدب التطبيقى»، وأضاف: إنها ـ كما تبدو لى ـ اللحظة، وإلا أبدا، لتضليل العالم عن كل شىء. وهذا هو التصميم الذى تجيب عنه حصة الرمل».

أعلن جورج حنين فى هذا العدد الثانى والأخير عن برنامج مطبوعات ستصدرها «حصة الرمل». وقد أصدرت بالفعل عدة كتب كل منها فى مائة نسخة هى:

«مفردات»، تأليف ج. جرينيه. «أغنيات»، تأليف فيليب سوبول. «صوت الحبر»، تأليف إيدمون جابيه. «المتنافر». تأليف جورج حنين. «مسرح الخندق»، تأليف إيف بونفوا، وكلها صدرت عام ١٩٤٩. وعام ١٩٥١ «العالم المحيط بنا»، تأليف م. بلانشار، «الصورتان» تأليف جورج حنين. كما نشرت مطبوعات حصة الرمل دراستين فلسفيتين لجورج حنين هما «إشارة إلى كافكا» ـ يونيو ١٩٥٤ ـ تضم نصوصا بالعربية والفرنسية والإنجليزية ـ و«نظرات على كيركجارد» ـ مايو ١٩٥٥ ـ بالتعاون مع مجدى وهبة وكامل زهيرى [٧٢].

عام ١٩٥٣ غادر جورج حنين فيلا والديه فى روض الفرج ليقيم فى الزمالك مع زوجته وأصبح المحاور الممتاز لكثير من الأوروبيين الذين يمرون بمصر من كتاب وصحفيين وأساتذة وبخاصة المتخصصين فى الإسلام مثل جاك بيرك ولوى ماسنيون. يقول الكسندريان إن جورج حنين كان لديه ميل للاعتقاد أن وجود الشرق يعتمد على أهميته بالنسبة للغرب. وفى نفس الوقت، كان ينفر قليلا من تقدير المثقفين الفرنسيين المبالغ فيه للثقافة العربية. كما يقول جورج حنين نفسه: «إن أوروبا بائسة مرتين، حاربت الشرق عندما كان يمثل فرصة سطوع. وتبحث عنه اليوم لأسباب عميقة. فى حين أنه يمثل مشهد الانحطاط الأكثر قذارة» [٧٣].

فى تلك الفترة كتب جورج حنين قصصا قصيرة وقصائد نثرية تضمنت معظم مجموعته «العتبة الممنوعة» التى صدرت عام ١٩٥٦. فى نفس العام الذى عاد فيه رمسيس يونان إلى مصر بعد وقوع العدوان الثلاثى ورفضه إذاعة بيانات ضد النظام المصرى فطردته الإذاعة الفرنسية مع ثلاثة من زملائه. وبعدما عاد إلى مصر عمل زملاؤه فى مصلحة الاستعلامات بينما ظل هو بلا عمل عاما كاملا بسبب وجود ملف قديم له فى إدارة الأمن العام. وكانت فترة بطالة قاسية رغم أنه حاول التغلب عليها بترجمة كتاب عن فن «الأراجوز» ورواية «الحب الأول» لتورجنيف نشرا ضمن مطبوعات الشرق. وكتاب آخر عن قصة الفن الحديث من تأليف سارة نيوماير نشرته مكتبة الأنجلو تحت سلسلة الفكر المعاصر. حتى عين مديرا للشئون الفنية فى منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى (٧٤).

نشر جورج حنين فى جريدة البروجريه اجيبسيان مقالات عن الكتب التى أحبها مثل «من قلعة لأخرى» تأليف لوى فردينان سيلين (٧٥) الذى مدحه على فصاحته اللاذعة. وقد كتب إليه سيلين فى ١٢ أكتوبر ١٩٥٧ «عزيزى الأستاذ. مقالتك رائعة. تحيا المزبلة، أعتقد أن الروح المسماة بالفرنسية تنتمى فى الحاضر إلى كتابات من مكان آخر. تحيتى. صديقك ل. ف. سيلين» (٧٦). وكان جورج قد كتب مقالا آخر عن سيلين قبل الحرب العالمية الثانية وتلقى عليه تهنئة حارة من هنرى كاليه فى خطابه فى ٢٠ فبراير ١٩٣٨.

حاول السرياليون المصريون لم شملهم من جديد، لكن بعد كثير من التغيرات وبخاصة فى الرؤية الفنية حيث اتجه معظمهم إلى التجريد. فأقاموا فى الخمسينيات معرضا تحت عنوان «نحو المجهول» فى قاعة «كولتورا» وأصدروا له كتالوجا باللغتين العربية والفرنسية. اشتركت فيه زوجة فؤاد كامل وأيستر ميناش وخديجة رياض أخت إقبال العلايلى وحمدى خميس. وفى معرض حامد ندا فى أبريل ١٩٥٩ أصدروا كتالوجا بعنوان «المجهول لا يزال» الذى كان آخر مظاهرة للجماعة فى مصر (٧٧).

أصبح المناخ فى القاهرة يضايق جورج حنين، الذى لم يكن راضيا عن جمال عبدالناصر. وقد كتب جورج بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ «إن العنصرية، النميمة، الكذب، الأمية الأيديولوجية والانغلاق الثقافى تشكل فيما يتعلق بالشرق - كما أعرفه - أسساً وطنية جديدة تستند إما على المثل الأعلى أو على الحماية الوطنية».

ويقول الكسندريان أن حنين عرف المنفى الداخلى (فى مصر) قبل أن يعرف المنفى الخارجى. وأنه عانى من «صلب إدارى» خضع له منذ أراد السفر فى رحلة. يقول جورج: «أصبح عسيرا، ومتعبا أن أغادر الأراضى المصرية كما لو كنت أهرب من قارورة.. إنهم يعملون على إسعاد من كانوا عساكر أميين، وهم الآن وجوه القدر المشدوفة». وكان يطلق على عبد الناصر لقب «الأمير ذو أنف كعمود الإشارة» (٧٨).

ذات صباح وجد جورج حنين فى مكتبه ـ عندما كان مديرا لشركة سجائر جاناكليز ـ عقيدا من الجيش، كإشارة على عزله من منصبه. فبدأ يستعد للهجرة.

اختار أولا الذهاب إلى اليونان فسبق زوجته إلى أثينا ثم لحقت به خلال صيف ١٩٦٠، ويصف نفسه فى شوارع أثينا «أنا لست إلا تروبادور [٧٩] الصمت» ويقول الكسندريان إنه يمكن أن نطلق على جورج حنين «متسكع عالمين» لأنه طوال حياته كان يتنقل ويشارك فى عالمين: الشرق والغرب. وفى كل عالم كان له اهتمامان: الحلم والسياسة [٨٠].

هذا بينما حصل رمسيس يونان على منحة تفرغ استمرت ٦ سنوات أى حتى وفاته فى نهاية ١٩٦٦. وكانت المنحة فى سنواتها الخمس الأولى للرسم فقط، وخلال هذه السنوات لم تنقطع المؤامرات لحرمانه من التفرغ. آنا من باب العداء للمدرسة التجريدية التى أصبح من أعلامها فى مصر، وآنا بزعم أن التفرغ صعلكة. وفى عام ١٩٦١ رفض العقاد تجديد تفرغه وتفرغ تحية حليم وآدم حنين وراتب صديق وهدد بالاستقالة. إلا أن محاولته فشلت.

بعد إقامة قصيرة فى المغرب استقر جورج حنين عام ١٩٦٢ فى روما، ودخل هيئة تحرير مجلة «جون أفريك» الأسبوعية، التى أسسها التونسى بشير بن يحمد مهتما بالعالم الثالث وأفريقيا على وجه الخصوص. كان جورج حنين يكتب فيها عن الثقافة، وفى عام ١٩٦٦ أصبح مديرا لتحريرها. وانتقل معها إلى باريس.

فى ٩ أكتوبر ١٩٦٦، كتب فيها جورج حنين: «أندريه بريتون مات. هذا الشاعر الذى يشع نثره بين الجميع، عاش فى التصلب الهش والمشجى لأرواح الندى الصباحى العاشقة. لقد رفض دائما الخضوع لإملاء المجتمع الحقير. لم يتحالف مع قوى الفساد. إنه آخر «درويد»[٨١] خرج من الغابة ليعبر عن روعة العالم».

كتب جورج حنين فى ١٩٦٧ مقدمة لكتاب بالفرنسية «أنطولوجيا الأدب العربى المعاصر». أكد فيها على أن الشرقيين يجب أن يأخذوا من الغرب مفاهيم جديدة، بدون التخلى فى شعرهم عن التعبير عن عبقرية لغتهم الخالصة. وقال إن الشاعر أحمد شوقى كان المثل الأكثر كمالا للكاتب المحافظ.

شارك جورج حنين أيضا فى «الانسكلوبيديا السياسية الصغيرة»، التى ظهرت عام ١٩٦٩ تحت إشراف جون لاكوتير، وقدم لها الفيلسوف فرانسوا شاتليه.

انتقل جورج حنين للعمل كرئيس لقسم التحقيقات فى مجلة «الاكسبريس» الفرنسية عام ١٩٦٩ حيث عرض لمشاكل الشرق الأوسط. كما كتب فيها أيضا عن أندريه بريتون.

فى خطاب إلى الكسندريان - ٧ ديسمبر ١٩٧١ - بدأ جورج حنين متحسرا على أيام السريالية السابقة، ربما فجر تلك الذكريات إهداء الكسندريان له كتابه عن ماكس أرنست. يقول في الخطاب: «أين هى الأيام الطموحة لـ «قطع افتتاحى»؟ إنها اليوم تريد أن تعلمنا فقرا يجب رفضه» (٨٢).

مات جورج حنين فى ليل ١٧ - ١٨ يوليو ١٩٧٣. بعد سنوات من صراعه مع سرطان الرئة. دفنته زوجته فى القاهرة منفذة وصيته بأن لا يدفن فى مقابر المسلمين أو المسيحيين احتراما لعلمانيته. وبعد موته بعام أصدر مجدى وهبة بالتعاون مع ٢٩ من أصدقاء جورج حنين كتابا إحياء لذكراه، وهو الاحتفال الوحيد الذى حدث فى مصر بجورج حنين على العكس من الاحتفالات المتعددة التى تقام له فى فرنسا.

يرجع الفضل إلى زوجته «بولا» فى نشر عدد من مؤلفاته الهامة بعد موته. أصدرت له بالفرنسية: «ملاحظات على بلد لا جدوى منه» ١٩٧٧ «العلاقة الأشد إظلاما» ١٩٧٧ «الروح الضارية» ١٩٨٠. هذا الكتاب الأخير عبارة عن مذكرات وملاحظات كتبت فى ظروف وأماكن مختلفة، وعلى مدى ٣٣ عاما. وقد كتبها لنفسه، ولم يكن يكترث بنشرها كما قال اريك بورد فى الملحق الذى جاء فى آخر الكتاب.

لكن قبل موت جورج حنين بحوالى سبع سنوات، وفى يوم السبت ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦، ترك رمسيس يونان الحياة. يرى توفيق حنا أن رمسيس يونان عاش عامه الأخير إرادة الموت. لأن لجنة التفرغ فى وزارة الثقافة حولت تفرغه من الفن التشكيلى إلى الترجمة (٨٣).

وقد ترجم ٦٨ صفحة من عمله الذى تفرغ لترجمته دون إتمامه، وهو كتاب أندريه مالرو «تناسخ صور الآلهة».

بعد موته كتب عنه الكثيرون فى مصر- على العكس من جورج حنين، وربما يعود هذا أساسا إلى أن رمسيس كان يكتب كثيرا بالعربية. وكتب لويس عوض واحدة من كلماته الشامخة هاجم فيها لجنة التفرغ بسبب موقفها من رمسيس، قائلا: «هنيئا للجنة التفرغ بتيجان العار لا تيجان الغار». واصفا رمسيس يونان بأنه «كان رائدا شجاعا. بصماته على التشكيل المصرى لن تمحوها الأيام ولا اللجان. أما بصماته على الفكر المصرى فقد كانت أقل وضوحا رغم عمقها العميق» (٨٤).

رجاء الفتح .. خطر الحياة

«لا شيء غير نافع مثل الواقع
.. إذن، لماذا البحث عن الحقيقة في
الخارج، حيث لا تكون، بينما الموارد
الداخلية نفسها غير مستكشفة؟ إن
العالم الحقيقي الوحيد هو الذي نخلقه
داخلنا. العالم الصادق الوحيد هو الذي
نخلقه ضد الآخرين. إلى الأمام من
أجل اللاواقعية».

جورج حنين

أصوات من وراء الذاكرة

فى بداياته الأولى، نشر جورج حنين بيانا بعنوان «من اللاواقعية» استمده من المنابع السريالية. لكنه يحاول تكوين اتجاه فنى مستقل. إلا أنه يعود بعد قليل إلى العالم السريالى تنظيرا وإبداعا. بلاشك فإن جورج حنين شأنه شأن الرواد السرياليين شق فى هذا العالم قناة خاصة متميزة. هذه القنوات هى التى تثرى نهر السريالية الكبير. استكشاف هذه القناة ومعرفة جوانبها من أهم أهداف هذا البحث.

يقول جورج حنين فى بيانه «من اللاواقعية»: «لا شىء غير نافع مثل الواقع.. إذن، لماذا البحث عن الحقيقة فى الخارج، حيث لا تكون، بينما الموارد الداخلية نفسها غير مستكشفة؟ إن العالم الحقيقى الوحيد هو الذى نخلقه داخلنا. العالم الصادق الوحيد هو الذى نخلقه ضد الآخرين.. إلى الأمام من أجل اللاواقعية، إنها خدعة للواقع، وحقيقة لى أنا، أقصى - أنا .. إنها كتابة أى شىء جرى داخلكم ولم يثره باعث خارجى، ولم يستطع الانتقال إلى - أو الاستفادة من - العالم الخارجى».

هذه الدعوة إلى «اللاواقعية»، هى مضمون ما يعتمد عليه السرياليون فى الدعوة للكتابة الآلية. وهى الكتابة التى تتم دون سيطرة من الواقع الخارجى وإنما بإتاحة الفرصة للاوعى. أو هى «إملاء اللاوعى» كما يوضح البيان السريالى الأول.

فى أكتوبر ١٩٣٥ يقدم جورج حنين السريالية فى مقالة كتبها عن انتحار رينيه كريفيل فى «أنيفور» «لو أننا نظرنا عن قرب فسنجد أن السريالية تمثل التجربة الأكثر طموحا فى عصرنا والموجهة ضد الظلامية».

لقد أدركت وعرضت أصواتا جديدة وأصيلة، أصواتا من وراء الذاكرة، من وراء الوعى. السرياليون غير راضين عن إعلان حرية الفكر وإنما يحرضون عليها».

ولأن السريالية كانت ـ ومازالت ـ تواجه هجوما من معارضيها، فإن جورج حنين يطلق عليهم لقب «الحراس المسنون للجهل العام والضروري». الذين يواجهون عمل الشباب بالحكمة الخالدة والجبانة: «لا جديد تحت الشمس». هنا يرد جورج حنين: «بالتأكيد كل شيء معطى مع الشمس. العالم ليس إلا حصول شروط معينة مسبقة فيه. الإنسان لا يساوى إلا ثمن كمية طاقة منقولة بمحرك ذى عناصر مجهولة».

أغلب الظن أن محاضرة جورج حنين «حصيلة الحركة السريالية» التى ألقاها عند جماعة المحاولين فى ٤ فبراير ١٩٣٧ وأذيعت من الإذاعة المصرية، كانت أول محاضرة تتحدث عن السريالية فى مصر، وإن كانت بالفرنسية.

بدأ جورج محاضرته بداية مدهشة: «هناك عادة أبواب مغلقة على كابلات كهربائية أو سموم ومكتوب عليها «ممنوع الفتح . خطر الموت».

يقول جورج حنين إن السريالية جاءت ترد على هذا الإعلان بإعلان مضاد: «رجاء الفتح. خطر الحياة». لماذا؟ «لأن السريالية بقلبها رأسا على عقب كل البندولات التى شانت الفن المعاصر، وباكتشافها بصوتها البوقى لكل اللزمات الأدبية التى تسبب الغثيان، بهذا كله جددت السريالية حس وموضوع نشاطنا الروحى فى نفس الوقت».

يبدو فى نفس المحاضرة علمه الواسع بدقائق الحركة السريالية. فهو يتحدث عن أهمية ثلاثة أدباء فى التمهيد لها بأفكارهم الانقلابية الحادة التى مازالت خصبة. وهم رامبو، لوتريامون، الفريد جارى. معتبرا أن عمل رامبو الأساسى «فصل فى الجحيم» به نطفات السريالية الشعرية التى يغذيها الحلم والهذيان والتزامنات المدهشة التى ترتب المصادفة.

وربط بين الظروف السياسية والاجتماعية السائدة أيام رامبو وبين نشاطه الأدبى ووقوفه ضد المجتمع البرجوازى. ويدلل على ذلك بسطور من رامبو، مثل «هناك هدم ضرورى، هناك أعشاب طاعنة يجب اقتلاعها، إنها المجتمع نفسه». وربما يدلنا ذلك أيضا على سر حماس رمسيس يونان لترجمته «فصل من الجحيم» إلى العربية فيما بعد.

ووصف جورج حنين ديوان لوتريامون «أغنيات مالدورو» بأنه «العصاب متنكرا فى ملحمة».

أما عن الفريد جارى[٨٥] فقد قال جورج حنين إنه علم السرياليين استخدام هذا السلاح الهجومى: الفكاهة. «إن جارى يصفع بشكل مضحك المعتقدات والأحاسيس الأكثر احتراما».

ويستعرض جورج حنين تأسيس حركة الدادا فى زيورخ عام ١٩١٦ بواسطة الشاعر الرومانى تريستان تزارا والفنان الإلزاسى هانز آرب.

«الداديون يخلصون لمهمة هدم وأضرار ما وصف بالإرهاب الأدبى والفنى»..

مدللا ببعض تعبيراتهم، مثل «نحن نعطى كل شىء لغناء الموت.. أنتم لا تعرفون إلى أين يوصلنا حقدنا على المنطق».

فى نفس المحاضرة يشرح جورج حنين التلقائية النفسية أو الآلية التى يعتمد عليها الإبداع السريالى، ناقلا تحديد بريتون لها كما ورد فى البيان الأول للسريالية: «إملاء الفكر، فى غياب تحكم العقل، خارج كل اهتمام جمالى أو أخلاقى». ويضيف إن التلقائية فى الكتابة تتضمن استرخاء كاملا للوعى.

ويتحدث جورج حنين عن أهمية الأحلام بالنسبة للشعر والتصوير السريالى. مشيرا إلى أنه من بين اللوحات المعروضة فى مكان المحاضرة ـ مما يدل على أنه يتحدث خلال إقامة معرض لجماعة المحاولين ـ هناك لوحات ليست إلا لحظات خاطفة من أحلام، مثل لوحات انجيلو دى ريز.

ويوضح جورج حنين أن السرياليين لم يحتقروا الأساطير الشرقية والروحانيات، بل وتعاطفوا مع القسم الأكبر من الاضطرابات العقلية. وتظهر فى شعر السرياليين هارمونية خاصة. ورغم ما تحمله أشعار بريتون وتزارا من تفكك فإن أحداً لم يهاجمها لتفككها.

بعد هذه الجولة فى المصادر الأولى، ينتقل جورج حنين إلى الحديث عن لوحات كامل التلمسانى وانجيلو دى ريز كتطبيق سريالى: «الشخصيات المظلمة والحيوانات المدهشة التى ابتكرها التلمسانى، مغانم الرؤى المؤثرة، حائط قرميدى حاد مثل صدر سفينة، ليلة مزدحمة بأشباح.

هذه الأشياء التى عرضها لنا انجيلو دى ريز تشكل أوجهاً متعددة لكابوس أكثر إثارة ومهابة من الحياة البائسة».

قبل أن ينهى محاضرته أوضح جورج حنين بعض الملاحظات حول العلاقة بين السريالية وبعض الحركات الفنية الأخرى مثل التكعيبية والمستقبلية، فذكر أن «بيكاسو حاول بلا شك إقامة صلة بين التكعيبية والسريالية، كما نظر بريتون ورفاقه باهتمام وتعاطف للمشروع البطولى للمصورين التكعيبيين، أما بالنسبة للمستقبلية فليس هناك تشابها لأنها «تشجع أكثر الفن الزخرفى»[٨٦].

جورج حنين فى عرضه للسريالية بقضاياها وشخوصها، وفى كتاباته النقدية، يمارس أيضا نوعا من الإبداع السريالى. أهم مميزاته الخيال الطليق، وبناء الجملة الخاص، وهو ما

ستتعرض له فى تناول أعماله الإبداعية. عندما يكتب مقالة مهداة إلى جاك بريفير[٨٧] يصفه فيها بأنه يحمر القلب». يبدأها: «على أى صحراء ضريرة يحرث هذا المحراث. ربما يكون هذا ملاذاً تشتعل فيه على انفراد شمعة أخيرة لا تساوى أية لعبة..»[٨٨].

وعندما يكتب عن انتحار جاك فاشى - أحد أكثر المبدعين المعروفين للروح السريالية والفكاهة اللاذعة، يقول «لم يترك أثراً مكتوبا لمروره على الأرض»[٨٩].

فى جريدة دون كيشوت أتاحت اللغة الفرنسية وحرية الجريدة من الرقابة على الصحف العربية لزملائه الحديث عن السريالية بشكل أكثر تحديدا. فى مقالات هذه الجريدة تبدو الصلات بين السرياليين المصريين والأجانب مثل هنرى ميشو وهنرى كاليه. وتنشر عنهم مثلما كتب إدوار ليفى مقالة «بعض الآراء حو ل السريالية».

فى هذه الجريدة كتب جورج حنين سلسلة من المقالات عن السريالية فى بلجيكا. تحدث فيها عن الشاعر هنرى ميشو، والرسامين: رينيه ماجريت وبول ديلفو.

رينيه ماجريت معروف فى العالم السريالى تحت الاسم المستعار «جوز الهند»، وهو واحد من المحركين الفنيين الذين ندين لهم بأحاسيس جديدة. بدأ ماجريت بتفنيد كل الرموز القديمة للفن، وكل الأدوات القديمة المعبرة عن العاطفة. «ماجريت شاعر إزاء الحرف. إزاء الكلمات. يجب أن يحيوا الرجل الذى وضع الكلمات فى القفص .. تصوير ماجريت فى الواقع دعوة للتصوير. المصور يذهب ويتركنا رأسا لرأس مع الشكل الأخير والأكثر شهوانية للحقيقة. أراه أمامى بكل قوته فى لوحته المسماة «الاغتصاب». نحن لم نكن أبدا لعبة لغموض محير. كل نقد لهذه اللوحة ناقص. إنها بورتريه للجنسية فى هذه السلطة المجنونة المتفوقة على الجميع. الممتزجة بكل شىء. التى تلقى فى كل مكان التحريض والحريق».

أما بول ديلفو[٩٠] فهو بلغة جورج حنين «ساحر مروض للنهود. لا أعرف إذا كان قد قرأ نوفاليس، أو أنه قرأ هذه الجملة الرائعة (النهد هو الصدر المرفوع فى حالة سرية). لكن على الأقل يمكن أن ندعى أن ديلفو يحرض على كشف السر. هؤلاء النسوة اللواتى يهربن بشكل ثابت فى الاتجاه الأكثر خطرا، مشدودات بضياعهن الخالص. يحملن قلقهن فى ثقل نهودهن»[٩١].

جاءت مجلة التطور فرصة لتقديم السريالية وبعض السرياليين باللغة العربية. إلا أن المقالات والترجمات بشكل عام لم تكن مصاغة بأسلوب جيد، مثل المقالات الفرنسية. حملت المجلة على أغلفتها وصفحاتها الداخلية بعض شعارات تعبر عن روحها، مثل «هل تريد أن تقتل كل الأدب والفن الحر فى مصر، وتقضى على كل إصلاح وتجديد يتطلبه المجتمع..؟

إذن فلا تشتر هذا العدد، فستقتصد قرشين،[٩٢]. و «الموت خير من الحياة فى عالم لا يقترن فيه الحلم والعمل»[٩٣].

ستبقى مسألة تفوق الصياغة وحرية الخيال فى النصوص الفرنسية للسرياليين المصريين عن نظيرتها العربية موضوعا للنقاش. حتى مع كامل التلمساني كما سنرى فيما بعد. هذا الموضوع الذى يتخذه أعداء السريالية فى مصر حجة ضد السرياليين المصريين قائلين إنهم لم يستطيعوا تعريب أو تمصير السريالية، أو أنهم لم يبدعوا تيارا عربيا للسريالية. إلا أن هذا لا يلغى دورهم الأساسى فى مسيرة الفن والثقافة المصرية الحديثة.

عندما يناقش رمسيس يونان فى العدد الأول من مجلة التطور أزمة المجتمع البرجوازى، فهى «أزمة القلب المشتهى والخيال الجائع المجنون .. أزمة الشعر والمتعة والنشوة .. أزمة الحركة والنمو والتفتح .. أزمة الحياة». وسبب هذه الأزمة «العقلانية البرجوازية». حيث صاغت البرجوازية «الحياة فى نظام هندسى آلى لا جواز فيه لنزوة الخيال ومتعة القلب الطليق». إن الحياة الاجتماعية «بما تدسه فى آذان الفرد من تعاليم وتقاليد ومثاليات وزواجر ومرغبات قد نجحت فى أن تخلق داخل العقل الباطن طابورا خامسا يسميه فرويد «السوبر إيجو» مهمته - إن بالإغراء أو بالوعيد - قمع وتشتيت القوى المعادية أو تحويلها إلى غير جهات القتال، وتبخير كل ما يغلى فى قلوب الأفراد من نوازع التمرد على مافرض عليها من واجبات وتضحيات»[٩٤].

قدمت «التطور» السريالية إلى القراء بالتدريج. كان لابد أن يقدموا فرويد ويتعرضوا لتاريخ الفن. حتى يصلوا إلى السريالية ويقدموا نماذج من الإبداع السريالى.

فى أول عدد قدم عبد الحميد الحديدى فرويد وآراءه «الأنوار الشافية»، وهو فى عرضه غير محدد أو دقيق. «فالأحلام ليست الأثر الصريح لانفعالات عضوية بل هى ناتجة عن تركيبات فيزيقية داخلية» بغير تحديد. بل ومرتبك أيضا «إن كان علم النفس هنا خاضعا لقوانين فلم يبق إلا أن نرفع عمل العقل المفكر أو التعقل والإرادة تاركين الفرصة للسيال الفيزيقى يتدفق بغير انقطاع وستكشف الروابط التى يخضع لها الجسم نفسها بنفسها، إن كانت هناك حقا روابط وكل من يؤمن بالإرادة العلمية لاشك يقول بهذا الرأى». الا أن هذا لا ينفى إبراز الكاتب لأهم منجزات فرويد «البحث فى التفاعل النفسانى الداخلى للاشعور فى الأحلام والاضطرابات العصبية النفسانية والعقلية».

فى مقال لاحق يتعرض رمسيس يونان بدوره إلى فرويد ولكن بأسلوب أكثر تماسكا وفهما، ويؤصل للشرح بالدوافع الاقتصادية. «من لوازم الاستقرار فى مجتمع يقوم على

الاستغلال المادى أن يرافقه نظام مماثل فى نفوس الأفراد، نظام يعتمد على تحكم الطبقات العليا الظاهرة من النفس فى طبقاتها الدفينة الكامنة، أى على سيطرة العقل العملى المقيد بحدود الواقع على الرغبات الجامحة الهائمة فى باطن النفس. فلما تهيأت الظروف للتخفيف من أعباء التحكم الاستغلالى، نشطت معها الحاجة النفسية إلى التخفيف من سيطرة العقل العملى واستيقظت الرغبات المقهورة والأحلام السجينة تطالب بحقها فى الحياة». ثم يربط بين ظهور الفرويدية فى علم النفس والسريالية فى الأدب والفن «تلك تحلل التناقض بين العقل الباطن والعقل الواعى، أو بين الحلم والحقيقة، أو بين الشهوة والواقع.. وهذه تبرز أسراره الشريدة، وتقابل بين أطرافه المتباعدة فى صورة واحدة داخل إطار واحد، أى داخل مثالية جديدة وفلسفة جامعة متكاملة فى الحياة»(٩٥). وهكذا يفهم رمسيس يونان السريالية «فلسفة جامعة متكاملة فى الحياة».

يلى هذا المقال مقال آخر لجورج حنين «من الحلم إلى المزاح الأسود». يشرح فيه بعض جذور واتجاهات الحركة السريالية. لكنه جاء مفككا وينقصه التحديد الدقيق. كما يستخدم مصطلحات تبدو غامضة مثل «الضمير الباطنى» بما يعنى اللاوعى، و «الإلهام الأعمى» بما يعنى نتاج نشاط اللاوعى. ويرجع ذلك فى رأيى إلى مشكلة اللغة فمن المؤكد أن مستوى كتابة جورج حنين الفرنسية أقوى من العربية بكثير. لكن أهمية هذا المقال تأتى من المعلومات والتحليل. فهو يبدأ من جذر حديث للسريالية هو الرومانتيكية الألمانية، التى رمى أنصارها بأنفسهم فى «محيط الحلم، ولم يعد الجميع إلى البر، ولكن من عاد حملت يداه غنائم شعرية فى غاية الشذوذ»(٩٦) وهو هنا يستخدم كلمة الشذوذ ليس بمعنى الشىء المكروه ولكن بمعنى الغريب والجديد، ولو كتب هذه العبارة بالفرنسية لوضح المعنى الدقيق والتشبيه الخاص.

ثم يذكر الكاتب اتجاهات ثلاثة للسريالية، هى: التأليف الأتوماتى، (ونظرا لأن المصطلحات السريالية كانت حديثة العهد باللغة العربية فى ذلك الوقت، فقد جرت العادة بعد ذلك على التوصل لتعبير أفضل هو الكتابة الآلية) والاتجاه إلى المصادفة، أو الصدفة الموضوعية. واستغلال المزاح الأسود، أو الفكاهة السوداء. و سوف نلاحظ ظاهرة اختلاف الترجمة للمصطلحات السريالية فى الكتابات الأولى للسرياليين المصريين عما استقرت عليه بعد ذلك. مثل استخدام كلمة «الضمير» بدلاً من العقل فى تعبير العقل الباطن مثلاً، واستخدام تعبير «ما بعد الحقيقة» فى ترجمة كلمة السريالية، بدلا من «ما فوق الواقع». بل إنهم كتبوا كلمة «السرياليست» بدلا من «السرياليين».

ويقدر اطلاع السرياليين المصريين على مجريات الأمور فى الحركة السريالية العالمية، كانت لهم اجتهاداتهم الخاصة فى تفسير الأعمال والمبادىء السريالية. مثلما رأينا

فيما فرضته عليهم مشكلة اختلاف اللغة. لكن هذه الاجتهادات لم تصل إلى حد معارضة الخطوط الأساسية للسريالية. حتى عندما خرجوا من الحركة - كما سنرى فيما بعد كان خروجهم اعتراضا على اجتهادات خاصة بالجماعة الفرنسية.

المهم، يوضح جورج حنين في مقالته الغنية السابقة، أن جيمس جويس أول من طبق الطريقة الآلية في التأليف في كتابه «العظيم» «عوليس». الذي هو «عبارة عن فوضى تأليفية، لكنه مع فوضويته مرآة ثمينة تتراءى عليها عجائب العقل الباطن». وبهذه المناسبة يعيد هنا جورج حنين التفسير السيريالي لـ «الوحي»، الذي لم يعد «ناحية سامية صعب الوصول إلى قمتها المضنية»، بل هو «إلهام أعمى يصعد من أسفل الضمير فيملى على الشاعر فينقاد له». وهو تفسير غامض لما جاء في البيان الثانى للسريالية عام ١٩٢٩الذى طالب بالتوقف عن النظر إلى الإلهام «كأمر مقدس» وقال إنه في مستطاع أى إنسان، فهو يعتمد على اختراق حاجز الوعي.

يوضح جورج حنين أن الشعراء السرياليين اكتشفوا الأهمية الشعرية للمصادفة وهي، في رأيهم، «الشكل الذى تظهر به الضرورة الخارجية عندما تختط لنفسها طريقا إلى الضمير البشرى الباطن، وبذلك تتضح المباغتات والحوادث الطارئة التى تصبغ الحياة بصبغة فريدة، وتجعلنا ننتقم من تكرار العادات اليومية الحيوية». ويضرب مثلا على هذا الاتجاه برواية بريتون «نادجا».

يصف الكاتب المزاح الأسود بأنه «يحرر العقل من القيد الذى يشعر به أمام مطالب المجتمع الأدبية والخلقية، ويشفيه من الضعف الناتج عن هذا القيد، كما يجعل الإنسان يفر من الشخصية المصطنعة التى اضطره المجتمع أن يتكيف بها». لكنه يضع تعريفاً للمزاح الأسود أقرب إلى نظرة «الدادا» منه إلى السريالية، فيقول إن «للمزاح الأسود قيمة هدامة تتلخص في التعريف الآتى: الشعور بخلو كل شيء في العالم من فائدة ومن سرور».

بعد سبع سنوات من محاضرته الأولى عن السريالية يعود جورج حنين لإلقاء محاضرة عام ١٩٤٤ في جمعية محبى الثقافة الفرنسية[٩٧] في القاهرة تحت عنوان «إشراق الروح الشعرية الحديثة، فريق باريس». يستعرض فيها التغيرات التى طرأت على الأدب والفن والنقد على مدى قرن، بين النصف الثانى للقرن التاسع عشر والنصف الأول للقرن العشرين. ويركز على الثورة في التفكير والأسلوب التى صنعها السرياليون. محللا لعناصرها ومستشهدا بنماذج من أشعار «أبوللينير»[٩٨] و«بريتون» وغيرهما. مقارنا بينهم وبين رمزيى القرن التاسع عشر. وفى نهايتها يتحدث عن عالمية هذه الثورة. ويذكر في النهاية أهم

جماعات وشخصيات هذه الروح الحديثة - ويقصد بها السريالية - فى الولايات المتحدة وبلجيكا وايطاليا وانجلترا[٩٩].

بالطبع لم يقتصر تقديم السريالية فى مصر على جورج حنين. ايميل سيمون - مثلا - فى مجلة «العرض مستمر» يضيف توضيحات أخرى، فيذكر أن السرياليين لا يهتمون بشكل أو بخامة الفن، ويرفضون كل الجماليات ويرتابون فى مصطلحات الفن والأدب. ثم يوضح مواقف السرياليين من الفن، ويستشهد بعبارات رامبو «النبى الأول للسريالية». ويقارن بعض الاعتبارات عند ميكل انجلو وروdان معتبرا إبداعهما كتعبير زمنى عن المطلق، وعند السرياليين الذين لا يرغبون فى تتبع المطلق، هذا لا يعنى للسرياليين إعادة تشكيل الواقع اعتمادا على فكرة جمالية متخيلة سلفا، ففعل الإبداع عند السريالى أكثر أهمية من نتائجه.

عام ١٩٤٦ تنشر مجلة «تروازيم كونفوا» فى باريس حديثا مع جورج حنين حول مفهومه للسريالية. بعد أكثر من عشر سنوات من الانهماك فى هذا المجال. فتبدو فى هذا الحديث إجابات جورج حنين الدقيقة من وجهة نظره.

- «من هو بدقة شديدة متجاوز الواقع (السريال) بالنسبة لك؟»

× «يجب أن يكون متواضعا. متواضع، لكن بكبرياء. يقدر متجاوز الواقع نفسه اليوم على مستوى هزيمتنا. تقريبا، لقد خاصمنا أو ساومنا كل ما لانزال نعتبره مرغوبا بالوضع الحالى للعالم. من هنا، يمارس هذا المتجاوز اليومى كل اللفتات التى لا نمارسها.

إننى أحفظ لمتجاوز الواقع: الحب الوحيد، بعض قبلات عابثة تحت المطر، لا سوقية شعرية، افتقاد التمييز». ثم يضرب مثالا على متجاوز الواقع «سونيا اراكستين» التى انتحرت فى لندن. ويضيف أن متجاوز الواقع هو «كل ما لا يرى إلا فى العشب، على بخار زجاج النوافذ وعبر دموع المجهولين».

- «ما هى بالنسبة لك الكتابة أو الرسم.. الخ، وما علاقتها بمتجاوز الواقع؟».

× «الكتابة هى شكل من الأرق على الذات، أرق بلا زيادة. فى أحلام ظاهرة. فرصة ربما تبقى نقية، أو أقل تلوثا..»[١٠٠].

الخطاب الذى أرسله جورج حنين إلى اندريه بريتون فى يوليو ١٩٤٨، يعتبر مراجعة من جورج حنين لتاريخه السريالى، ويوضح ملاحظاته على الحركة وانتقاداته المنصبة على أسلوب العمل أكثر من الاتجاه. إنه كشف حساب من نوع خاص لنوع خاص. ينبىء أيضا بالاتجاه الفكرى الذى سينتهى به، بعد انسحابه من الجماعة السريالية. لهذه الأهمية ننشر هنا نص هذا الخطاب لأول مرة بالعربية.

باريس، ٢٦ يوليو ١٩٤٨.

عزيزى اندريه بريتون،

أكتب هذه السطور بلا مرح وبلا غم. قرار ترك جماعة لمن لم يفقد احترامه لها والتى ارتبطت أنت على مدى اثنى عشر عاما بأنشطتها المشتركة، ليس من تلك القرارات التى تؤخذ بقلب مسرور. أؤكد فورا أننى لم أجد نفسى على خلاف مع المواقف الأساسية للسريالية، وأن الأسماء التى أرشدتها هى لى عون دائم. وأخيرا فخطوطها فى البحث تبقى من أكثر ما يحركنى .

فى الحقيقة، ألست متأثرا من إثبات أن ما حافظ على السريالية منذ نهاية الحرب هو أفعال وأعمال فردية، بينما كل من مال إلى التعبير الجماعى انتهى إلى إخفاق أليم، عندما لم يلغم الصرح الشامخ؟ أنا لم أعرف لقياس درجة حرارة السريالية بين عامى ٤٦ ـ ١٩٤٨ أفضل من معارض برونر وماتا وهيرول. لك الخيار فى تجاهل هذه الأمثلة الحقيقية والاستسلام إلى حاجة مرعبة للتجديد لن يؤدى إلى تجديد ردىء فى المرحلة الحالية للسريالية حيث تباشر إعادة ترتيب وتكثيف قيمها القائدة.

بصفتى ضد الستالينية وضد المسيحية فى نفس الوقت، شاركت فى تحرير «قطع افتتاحى» ولم أساوم على توقيعى البيان الأخير. يأتى الضجر من هذه البيانات المتعاقبة ـ وهى ليست أكثر من عملك الشخصى ـ التى لم تبدد الضيق الذى ازداد وطأة فى وسط الجماعة. إنها لم تنجح، وبالأخص البيان الأخير، إلا فى أن تجعل هذا الضيق محسوسا أكثر والمناخ العام للجماعة أقل احتمالا. أنا لا أدعى هنا تقديم تفسير، ولكننى لا أستطيع التوقف عن تأكيد أن كثيرا من المبادرات. ومنذ عامين، قد اتخذت «لعدم توافر الأفضل»، أى بأضرار وتحد المتطلبات الأساسية التى تأسست عليها السريالية دائما. لقد قلت أنت بنفسك لى إنك اعتبرت «نيون»[١٠١] جديرة بـ «جهد أصدقائنا الشبان».. فى انتظار الأفضل. من مدخرات رمسيس يونان أنه كان قد أجاب إن البيان الذى رفض توقيعه كان «أفضل من لا شىء». وإذ نصل إلى «أفضل من لا شىء» فسوف توافق على أن كل المثبطات مباحة. فيما يتعلق بالإحباط، فسوف تتفق معى أن مشهدا لن يوضحه أكثر من المشهد الذى أتيح لى حضوره والذى لا سابقة له: سرياليون يستهزءون ببيان يحمل توقيعهم، أو ـ مع اختلاف بسيط ـ يسخرون علنا من مجلة يشاركون فيها. ومادمت تطالب بشدة بالجديد، فهذا هو الجديد بالتأكيد. فى الواقع فإن حالة الجماعة، هى الحالة الوحيدة والمقلقة التى تفكر فى علاجها بالتضحية ببعض الناس الذين لا يطأطئون الرأس كثيرا، ليست إلا نتيجة أو انعكاساً

لمبادرات تعسة أعجبك أن تشجعها أو توافق عليها. إن مجلة «نيون» ومعرض «مثل»[١٠٢]، فى كلمات قليلة، مبادرات لا تحمل شيئا من الجديد، بل إنها ترتد بحنق شديد على عدد لا بأس به من أشياء بدت مكتسبة.

أنت جر فى تجاهل أفكارهم عن «نيون» فى لندن، وبوخارست، والقاهرة[١٠٣]. أنت حر فى أن تسعد بعدد من التوقيعات، بدون أن تهتم بدلالة هذه التوقيعات و «الأفكار المتخفية» التى تعود عليها عدد من المنتسبين.

دعنى أقول لك أن لا شىء أفضل من «مثل» و «نيون». وحتى يوجد شىء أرقى منهما سيظل الصمت التظاهرة السريالية الأكثر احتراما.

تحياتى لك[١٠٤]

نحن نحب الوعى النزيه

قال ماركس : «لنغير العالم». قاصدا بذلك معالمه المادية فى الاقتصاد والسياسة. وقال رامبو: «لنغير الحياة». هو ينظر إلى الوجود بقلب شاعر.. وقال رمسيس يونان تعليقاً على القولين السابقين «إن كلا القولين يعبران عن نداء واحد»[١٠٥].

نظرة رمسيس يونان هذه هى نفسها نظرة السرياليين الذين دمجوا بين المفهوم الماركسى فى النضال الطبقى والمفهوم السريالى فى الفن. ورأوا أن كلا منهما يكمل الآخر. عندما يتعرض رمسيس يونان بالتحليل للواقع الاقتصادى والسياسى فى المجتمع يلتزم بوجهة نظر ماركسية «أصبح الصراع الاقتصادى، فى واقعه المادى من نصيب الطبقات الكادحة، وانحصر هم الطبقات المسيطرة فى الجهاد السياسى للاحتفاظ بسلطانها أو توسيعه، والتمتع بثمرات الإنتاج.. ونتيجة هذا أن الطبقات الكادحة أصبحت فى نظر الطبقات المسيطرة ـ تماما كما لو كانت بعض عناصر الطبيعة ـ بمثابة مواد أولية تباع وتشترى. إذا أضفنا إلى هذا ما يدور بين مختلف الطبقات المالكة من تعاضد أو تنافس على السلطان، وما يقوم بين الطبقات الكادحة من تعاون أو تزاحم على القوت. وما يدور بين الطبقات الأولى والثانية من نضال على نصيب كل من ثمرات الإنتاج، أمكننا أن نرسم صورة أقرب إلى الصدق من أسس الصراع الاقتصادى والسياسى الذى خبره الإنسان منذ أن بدأت حياة الاجتماع. وأسلوب الإنتاج فى مجتمع ما يقرر نظام العمل فيه، ويحدد وظائف أعضائه، ويخلق قوانينه. وبذا يكيف المثليات والتقاليد والعادات والعلاقات الاجتماعية الشائعة بين الأفراد والطبقات، وعلى هذه المثليات والتقاليد ينبنى أسلوب الحياة».

لكنه ينطلق من هذا التحليل للمطالبة بالحرية بلغة سريالية «وإذا كانت كلمة الحرية تثير فينا معانى أعمق مما تثيره فى أذهان الديماجوجيين من الساسة، فذلك لأننا نشعر لكل

ما تحمله هذه الكلمة من حرارة النداء العاطفى المتمرد على النظم الاجتماعية القائمة على العمل المسخر.. وإذا كانت الدعوة إلى حقوق الإنسان قد أوحى بها إلى قلوب الشعراء قبل أن تصبح شعارا لبعض الدساتير، فما ذلك إلا لأن المناداة بالحقوق هى فى صميمها صرخة الجوانح المكبوتة بالواجبات. وإذا كان الدافع الأول إلى التسخير هو الضرورة الاقتصادية، فالركن الأول فى الحرية هو استفاضة الإنتاج والاستحواذ المشترك على منابعه ووسائله»(١٠٦).

وبعدما يقرر رمسيس يونان أن تاريخ الإنسان لن يبدأ إلا بعد أن يصبح سيد «الضرورة» وبعد الثورة على كل ما فى المجتمع من عناصر الاستغلال، يذكر أن هذه «الثورة» لابد وأن تكون «ثورة اجتماعية». ولم يقل ثورة اقتصادية أو سياسية، رغم أنها لا تنفصل، إلا أن ذلك يعنى تركيزه على الجانب المعنوى فى الحياة، والفن يلعب دورا كبيرا فى هذا الجانب.

هذا الموقف الذى يجمع بين الالتزام السياسى والحرية فى الفن تميز به التروتسكيون. وقد لعب جورج حنين ثم رمسيس يونان دورا بلا شك فى اتسام الجماعة السريالية فى مصر بهذا الموقف. هذا ينطبق - مثل باقى موضوعات هذا الكتاب - على فترة نشاطهم السريالى فقط.

وهذا هو السبب أيضا فى خلافاتهم مع باقى الجماعات اليسارية فى مصر، مثل خلافهم مع جماعة الخبز والحرية. وهو السبب نفسه فى تنسيق العمل والمواقف مع الجماعات السريالية الأخرى فى العالم، كما سنرى بوضوح أكثر.

يقول الدكتور رفعت السعيد «إذا كانت جماعة الفن والحرية قد أعلنت أن أهدافها تنحصر فى نشر الثقافة المتقدمة وإيقاف الشباب المصرى على الحركات الفنية فى العالم وتشجيع الآداب والفنون، فإنها كانت فى واقع الأمر بوتقة تمركزت فيها عناصر تروتسكية وحاولت أن تستخدمها مركزا لنشاطها». ويستشهد بمقال عبد القادر ياسين ليذكر أن جورج حنين «ظل تروتسكيا حتى بعد أن غادر مصر نهائيا ليستقر فى باريس، وأصبح واحدا من أبرز قادة سكرتارية باريس، إحدى انشقاقات الأممية الرابعة. وقد اتهم قبل وفاته بالاشتراك فى تدبير الاضطرابات التروتسكية فى سيلان عام ١٩٧٢» (١٠٧). إلا أننى لم أجد ما يثبت كلام عبد القادر ياسين، بل إن تغيرات طرأت على مواقفه السياسية والفكرية بعد استقراره فى فرنسا وخصوصا بعد ثورة الطلاب هناك فى مايو ١٩٦٨. وقد ذكرت زوجته أنه أصبح أكثر ميلا إلى الفوضوية.

فى مقالته التى نشرها فى مايو ١٩٣٦ بعنوان «إحياء لذكرى الثابتين على مواقفهم» حيث هاجم رومان رولان متهما إياه بأنه «مدير لا وعى اليسار»، يوضح حنين بفخر خطه

السياسى: «نحن نحب الوعى النزيه. أى الذى لا يربكه غموض الأحداث. الذى لا يخشى المواقف المسئولة. إننا لا ننزل المعترك لنغير المعسكر». ويهاجم المثقفين الذين «لا يشعرون بالحماية إلا خلف باب. والذين يسمح لهم غموض عصرنا والتغيير السريع للعلاقات الاجتماعية بتغيير صريح للقيم التى بنوا عليها اعتبارهم». ويهاجم «الأكاديمية الأشد رعبا التى تزدهر فى ظل العلم الأحمر».. و«مهندسى الروح». ويقرر أن «الطريقة الأفضل لخنق موهبة كبيرة هى أن تجعلها أكاديمية»(١٠٨). وهو هنا يشير إلى النظام الستالينى فى الاتحاد السوفيتى. نفس النظام الذى هاجمه أنور كامل - عندما كان تروتسكيا - فى كتابه «أفيون الشعب».

لنستعرض بعض المواقف والأحداث التى توضح الالتزام السياسى للسرياليين المصريين فى الخارج والداخل:

فى بداية الحرب الأهلية فى أسبانيا بين الجمهوريين وجيش فرانكو الدكتاتور، وقف السرياليون المصريون مع الجمهوريين الأسبان. فى خطاب طويل من جورج حنين إلى هنرى كاليه - نهاية ١٩٣٦ - يوضح جهوده فى مصر مثل جمع التبرعات وإصدار البيانات، وكان كاليه يشارك فى لجنة فرنسية لمساعدة الجمهوريين الأسبان. يقول جورج حنين: «إنهم لا يتصورون كم من مناقشات عقيمة وتباطؤ مثبط للهمة لازمان هنا - أى فى القاهرة - لإتمام عمل أولى مثل فتح تبرع لصالح الجمهوريين فى أسبانيا . من هؤلاء الذين لا يكفون عن العمل، النشطون، الذين لا يتوقفون عن تلاوة الصلوات فى الكنائس من أجل انتصار جيش فرانكو. يجب أن ترى الكهنة الذين يتلهون باللعب بحرية، مثلما يحدث فى مصر، لكى تقدر جيدا أساليب الفوضويين الأسبان.

لكى تدرك أننا لا تنقصنا الرغبة فى شىء كل هذه الشخصيات المتدينة واحدة فواحدة. وأنا لم أيأس من المشاركة فى هذا الخلاص العام»(١٠٩).

وقد دفعت هذه الحرب الأهلية جورج حنين أن يستخلص مفارقة عجيبة، فهو يقول فى نفس الخطاب إنه لا يعتقد فى قيام حرب عالمية ثانية لأن «الحرب العالمية تجاوزتها الموضة. الشكل الحالى - وفى المستقبل القريب - هو الحرب الأهلية المركبة من تدخلات متعددة».

ثم لا تمضى إلا سنتان وتقوم الحرب العالمية الثانية بالفعل. وعندما تقوم يكون جورج حنين فى لوزان - سويسرا - فيكتب خطابا إلى كاليه يؤرخه «اليوم الثانى للحرب العالمية»، حيث «يدخل الجميع الفوضى والليل الأكثر عفونة .. الكلمات الكبيرة تبعث أولا بأول مثلما

يموت الرجال من جديد. لكن الكلمات الكبيرة الحقيقية تبقى فى الداخل، فى المخابىء الحصينة للذاكرة»[١١٠].

فى تلك الفترة رأى السرياليون المصريون أن نظام الحكم السائد هو السبب الرئيسى للأوضاع السياسية والاجتماعية وعلى رأسها الثالوث الرهيب: الفقر والجهل والمرض. وعندما يمتلكون أدوات الإعلان صراحة عن آرائهم لا يتوانون.

كان الموضوع الرئيسى فى العددين الأول والثانى من مجلتهم «التطور» هو «ذلك الفقر الأزلى». موقع باسم رمزى «ع. سعيد» ـ عبد المغنى سعيد ـ الذى يذكر أن «الفقر الأزلى» لا يجدى معه إصلاح ولابد لعلاجه من ثورة شاملة جارفة، ولست أعنى بالثورة معناها السطحى كتظاهرة وهياج فى الميادين والطرقات، وإنما أعنى بالثورة معناها البعيد. أعنى بها التنظيم الجرىء والإصلاح المتطرف الشامل. ذلك الإصلاح الذى لا يقطع الداء وإنما يجتثه من جذوره». وقد حدثت تلك الثورة بعد ١٢ عاما من نشر هذا المقال، وإن اختلف تقويمها. وربما لم يكن عبد المغنى سعيد سرياليا، فقد فتحت «التطور» صفحاتها لمن تتفق معهم فى الرأى، وإن لم يكن عضوا بالجماعة مثل عصام الدين حفنى ناصف، الذى كتب يدافع عن إلغاء امتيازات الأجانب ويطالب بضرائب على الأغنياء المصريين كما كتب مهاجما الصحافة المصرية، مؤكدا «ليس أبعد عن التعبير عن مشاعرنا إلا هذه الصحافة». ضاربا مثلا بالمرحوم محمد زكى عبد القادر واصفا له بأنه «بوق من أبواق الرجعية»[١١١].

بينما يناقش فيصل عبد الرحمن شهبندر أحد ركنى الجماعة وهو «الحرية». فيقول: «طبيعى أن يلحق المسود بالسيد، فجمعنا من الحرية المسميات ومن الديمقراطية المتناقضات وأقمنا لأنفسنا عهدا ما أنزل الله به من سلطان.. وجاء الدستور ناطقا بأن الأمة مصدر السلطات بينما الأمر الواقع يدلنا على أن الشعب عنصر لا شأن له فى تسيير دفة الدولة»[١١٢].

فى تلك الفترة يعبر أنور كامل عن الدافع وراء الجماعة وهدفها البعيد: «لقد جاء الوقت الذى يحق لنا فيه أن نعلن ثورتنا على الأحزاب والأشخاص.. ومراجعة الأوضاع التى ورثناها، هذه المراجعة لا يمكن أن تتم إلا بثورة فكرية تتغلغل فى صميم الحياة المصرية فتقف على ما يستحق الهدم وما يستحق البقاء». ويختتم كلامه بنداء: «يا شباب .. هذه صحيفتكم الحرة»[١١٣].

وقد كان هاجس الثورة ملحا عليهم، يعود أنور كامل فى افتتاحية العدد الرابع من «التطور» ليبشر به: «يوم تلغى كلمة الإحسان من سجل اللغة لتحل مكانها كلمة الحق. أما

متى يأتى هذا اليوم فأمر ستقرره إرادة واحدة هى إرادة الشعب». ويكرر فى العدد السادس الدعوة إلى «حركة جديدة تنبت بجذورها من الشعب - أى العمال والفلاحين - تقضى على الطفيليات وترفع إلى الحكم حكومة من الشعب وبالشعب وللشعب».

ونلاحظ أن أعداد «التطور» تضمنت برنامجا سياسيا متكاملا للجماعة، تركزه فى العدد السابع والأخير عندما ظهر عنوانها الرئيسى: «باسم الكتلة الشعبية العاملة فى هذه البلاد نطالب الحكومة». وتذكر مطالب تصفها بأنها «مطالب وقتية كمقدمة لإصلاح أعمق» وهى تحديد ساعات العمل والأجور وتخفيض قيمة إيجار الأرض وضريبة الأطيان لصغار المستأجرين والملاك، والأخذ بنظام التأمين الاجتماعى وجعل التعليم الابتدائى إلزاميا ومجانيا، «وتخفيض الضرائب على السلع الشعبية. كما طالبت المجلة من قبل بالإصلاح الزراعى عن طريق إعادة توزيع ملكية الأراضى وتكوين جمعيات زراعية.

نعود إلى جورج حنين ودوره السياسى. يصفه لنا الدكتور مجدى وهبة عام ١٩٤٢ عندما زاره فى شقته فى منزل والديه ووجد عنده سلامة موسى ورمسيس يونان وألبير قصيرى ولطف الله سليمان. وكان نقاشا حاميا بين جورج وسلامة موسى الذى تحدث عن العلم والمذهب العقلى والسلام والحضارة المصرية واللغة العربية، بينما تحدث جورج عن الثورة المستمرة وخيانة الاتجاه الثورى فى الاتحاد السوفيتى، ونكوص أراجون عن السريالية ببقائه فى الحزب الشيوعى الفرنسى، وأبدى اشمئزازه من كلام ستالين عن «الموضوع القومى»(١١٤).

يصف مجدى وهبة جورج حنين فى ذلك الزمن بأنه يخاف من الدوجماتية ويرتاب فى الأيديولوجيا، وهذا يفسر لنا تكييف جورج حنين الخاص للالتزام السياسى والفنى. ويضيف مجدى وهبة عن جورج: «كان يعتقد فى الثورة لكنه كان يعتقد أنها بعيدة. ورغم ذلك شارك بنشاط شديد فى الإعداد للحملة الانتخابية لمرشح برلمانى أعلن أنه المرشح الوحيد لليسار الاشتراكى»(١١٥).

عام ١٩٤٤ طرد الملك فاروق النحاس باشا من الوزارة وقرر أن يرأسها أحمد ماهر باشا الذى حل البرلمان وأعلن إجراء انتخابات لاختيار برلمان جديد. قاطع حزب الوفد الانتخابات وأعلن أن الوزارة التى ستجريها غير محايدة.

فى ذلك الوقت كانت هناك عدة تنظيمات يسارية مصرية أرادت كلها المشاركة فى هذه الانتخابات. لعب جورج حنين ورمسيس يونان دورا فى الوصول إلى حل توفيقى. فاتفقوا على ترشيح فتحى الرملى ممثلا لليسار. يذكر الدكتور رفعت السعيد أن

«الجبهةالاشتراكية» هى التى رشحت فتحى الرملى وهو أحد مؤسسيها (١١٦). وقد اشترك فيها جورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل ومحمود ومحمد فتحى الرملى ولطف الله سليمان وأنور كامل وإبراهيم إيليا مسعود. ويعترف فتحى الرملى أن «الذى أمدنى بمعظم المال الذى احتجت إليه فى المعركة الانتخابية هو لطف الله سليمان» (١١٧).

انهمك السرياليون فى حملة كانوا يعرفون أنها خاسرة مقدما. انطلقوا من ميدان لاظوغلى - المقر الانتخابى للمرشح - يجوبون أحياء منطقته. كان لطف الله سليمان - ممثل شباب المنصورة المثقف - يخطب فى الجماهير كل مساء بحمية نموذجية، وترجم رمسيس يونان نشيد «الأممية» إلى العربية.

يصف الدكتور لويس عوض أحد اجتماعات هذه الحملة قائلا:

«فى هذا الاجتماع وجدت أنور كامل ورمسيس يونان وجورج حنين وبولا العلايلى وعشرات من أقطاب اليسار المصرى. تعاقب الخطباء وكان أكثرهم معتدلا فى كلامه حتى وقف فؤاد كامل وألقى كلمة عنيفة يندد فيها «بالأخطبوط الرأسمالى ويطالب بتقطيع أرجل الأخطبوط، ويقول كلاما كثيرا مما يعاقب عليه القانون. وتكهرب الجو، لا أذكر كيف تدخل البعض لفض الاجتماع خشية أن يتدهور الموقف، لكن قرر المجتمعون الخروج فى مظاهرة فى شوارع القاهرة. وهكذا خرجنا نحو العاشرة مساء، ولم يكن عددنا يزيد على مائتى شخص أكثرهم من الكتاب والفنانين، وسرنا فى مظاهرة مضحكة تهتف: الأرض للفلاحين والمصانع للعمال. والخبز والحرية للجميع. تحيا وحدة المثقفين والعمال. وكان يحرسنا بعض رجال البوليس السرى والعلنى طبعا. ثم عرجنا على حى الناصرية فى نهاية السيدة زينب حتى بدايات عماد الدين الجنوبية التى تسمى الآن شارع محمد فريد. وجدت نفسى فى الصف الأول ذراع فى ذراع جورج حنين وذراع فى ذراع بولا العلايلى نقود هذه المظاهرة تحت مصابيح الشارع الزرقاء، بسبب قيود الإضاءة أثناء الحرب، حتى تشتتت المظاهرة أو ذبلت تلقائيا قبل أن نبلغ بنك مصر» (١١٨).

الغريب أن أسر العمال فى أحياء القاهرة الفقيرة هى التى نهضت من نومها وقذفت المتظاهرين اليساريين بالإهانات.. ووضع البوليس نهاية للحادث، فصادر منشوراتنا وضربنا فى مزاح ثقيل بالمطارق».

فى رواية أخرى للدكتور مجدى وهبة (١١٩). ويعلق الدكتور رفعت السعيد (١٢٠): «كانت النتيجة تعبيرا عن نفوذ هذه الحفنة التروتسكية الأرستقراطية، فإن مرشحها لم يحصل إلا على ٣٢ صوتا فقط» (١٢١).

يصف الدكتور لويس عوض جماعة الفن والحرية بأنها: «جماعة الماركسيين الأحرار» ويعنى أنهم تروتسكيون، لكنه يقول إن التعبير الأول أدق. ويضيف «كانوا يتميزون بصفتين: الأولى أنهم كانوا جماعة مصرية صميمة لا تكاد تحس بوجود الأجانب المحليين بين قياداتهم، والثانية أنهم كانوا يمثلون يومئذ صفوة المثقفين فى اليسار المصرى، فكان أكثرهم من الأدباء والفنانين والمفكرين بصفة عامة، وكانوا يشتغلون بالأدب والفن والفكر أكثر من اشتغالهم بالتنظيم السياسى. وكان أكثرهم يتقن اللغة الفرنسية المثقفة وكأنهم جزء من الانتلجنسيا العالمية.. كان أكثرهم يعبر عن حساسية سريالية متبلورة وكان إمامهم فى الأدب جورج حنين وفى الفن رمسيس يونان وفى السياسة أنور كامل. وكانوا جميعا من أصحاب الأساليب فى اللغة أو فى اللون والخط. لذا كانوا أشبه شىء بحركة فكرية أكثر منها جماعة سياسية. وكان ذلك مصدر قوتهم ومصدر ضعفهم فى آن واحد. فلما دخلت مصر فى المحاق السياسى بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ أمكن تشتيتهم كتيار سياسى. ومع ذلك استمروا ـ أو استمر أكثرهم ـ كأشخاص أو كجزر مضيئة مشعة فى محيط الفكر والأدب والفن المصرى حتى أدركتهم الوفاة واحدا بعد واحد، رمسيس يونان ثم كامل التلمسانى ثم فؤاد كامل ثم جورج حنين» (١٢٢). وأنا أتفق بشكل عام مع تحليل الدكتور لويس عوض مع ملاحظة أن السريالية كحركة عالمية كانت فكرية وفنية قبل أن تكون سياسية.عقب فشل مرشح اليسار، تواصلت المفاوضات بين مختلف الفصائل اليسارية من أجل عمل موحد أو مشروع «جبهة شعبية».

كان جورج حنين يؤمن بضرورة الاتحاد لا سيما فى العمل النقابى أو العمالى. لكنه فى نفس الوقت شك فى المفهوم الهيجلى للحزب ـ الشخص. وكانت «الاشتراكية بوجه إنسانى» مسلّمة عنده حاول تطبيقها فى مصر. إلا أن حلمه نقله بطريقة غير محسوسة تقريباً نحو الميدان الأكثر اتساعا وهو ميدان الأممية الإنسانية والثورية.

لم يندهش عندما رأى عديدا من رفاقه المصريين يتزاحمون فى الحركة الستالينية واعتبر أنهم يفعلون ما يرونه الفعل الوحيد الصادق تجاه حقائق البلد. ومع ذلك لم ينس نبوءة لينين التى أعلنها فى عام وفاته وحذر فيها من «التشويه البيروقراطى للثورة».

كان جورج حنين بإجادته عدة لغات وبصلاته مع الأوساط الثقافية الأوروبية يجند نفسه لخدمة الحركة الاشتراكية فى مصر بشكل عام. رغم خلافه مع الستالينية. عندما ألقت الحكومة القبض على أكثر من ٤٥ شخصا فى نهاية عام ١٩٤٥ من جماعات يسارية مختلفة، أرسل خطابا حادا ـ فى ١٢ ديسمبر ١٩٤٥ ـ إلى صديقه هنرى كاليه يضمنه بيانا يطلب نشره فى صحيفة فرنسية مثل «كومبا» أو «فرانس ليتيرير» أو «لوكانار». ويقول إن

ذلك مشاركة فى تنبيه السلطات المصرية التى يرعبها «الإعلان السىء». وهذا نص بيانه كما ورد فى الخطاب:

«بين ١٨ و ٢١ ديسمبر، ألقى البوليس المصرى القبض على ٤٥ شخصا من جماعات يسارية مختلفة. من بينهم على أية حال ثلاث شخصيات معروفة جيدا، هم الكتاب: سلامة موسى و أنور كامل والصحفى رشدى صالح. سلامة موسى، الذى تجاوز الستين، والذى حاز منذ زمن طويل على تقدير ومودة الجميع لأمانته الفكرية وشجاعته، أدخلت أعماله فى علم الدلالة والاجتماع والتاريخ السياسى الشباب المصرى فى التيارات الأكثر صلاحية فى الفكر المعاصر. أنور كامل مناضل منذ عشر سنوات فى الحركة الاشتراكية، خطيب لامع، عقل وثاب وقاطع، طورد بسبب كتاب له ظهر منذ شهرين تحت اسم «**لا طبقات**». رشدى صالح رئيس تحرير جريدة أسبوعية يسارية «الفجر الجديد». طورد مع كل محررى هذه الجريدة بسبب مقال يعد فيه الشعب المصرى بأنه سيحتفل ذات يوم فى شوارع القاهرة بذكرى ثورة أكتوبر السوفيتية. مع هذه الشخصيات التى لوحقت بسبب آرائها هناك طلاب وفنانون وأساتذة وعمال وطيارون» (١٢٣).

بالفعل ينشر كاليه البيان فى جريدة «كومبا» التى كان يرأس تحريرها. ونعرف من خطاب آخر من جورج حنين إلى كاليه - ٣ فبراير ١٩٤٦ - أنه نجح - أى جورج فى إثارة بعض الاحتجاجات فى انجلترا «وليس مستبعدا أن كل هذا حتم على السلطات المصرية أن ترخى قليلا من قبضتها» (١٢٤). وفى نفس الخطاب يقول جورج لكاليه: «سأعد لك دراسة عن الفاشية فى مصر». لكننى لم أعثر على هذه الدراسة إذا كان قد كتبها.

من جهة أخرى كان اعتقال رمسيس يونان فى حملة ١١ يوليو ١٩٤٦ سببا مباشرا وراء هجرته من مصر إلى فرنسا. ففى ذلك اليوم اعتقل صدقى باشا رئيس الوزراء رمسيس يونان وسلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر ومحمد منصور وعشرات آخرين، واتهمهم فى البرلمان بالتآمر لقلب نظام الحكم والإعداد لثورة شيوعية. وقد تدخل جورج للإفراج عن رمسيس ودفع كفالة ذكر أنها تساوى ثلاثة آلاف فرنك فرنسى قديم.

فى نهاية ابريل ١٩٤٧ سافر رمسيس وجورج و بولا إلى باريس، لكن جورج وبولا عادا وتركا رمسيس هناك، حيث تزوج واستقر فى القسم العربى بالإذاعة الفرنسية حتى طرد منها عام ١٩٥٦ مع ثلاثة من زملائه لأنهم رفضوا إذاعة بيانات معادية للنظام المصرى أثناء العدوان الثلاثى على مصر.

تمثل تلك الفترة - النصف الثانى من الأربعينيات - ذروة الكتابات الثورية لرمسيس يونان. بل إنها من أكثر الكتابات ثورية فى مصر. بعد هجرته من مصر كتب رمسيس

رافضا الصراع الطبقي، داعيا إلى الثورة على الطبقات والتقسيم الطبقى وصولا إلى مجتمع لا طبقى. لذا يدعو الأبناء إلى الثورة على الآباء ليس بوصفهم آباء وإنما طبقات.

فى فرنسا ينخرط رمسيس فى النشاط السريالى العالمى وبخاصة فى جماعة باريس. كان يلتقى بجورج حنين وغيره من زملائه المصريين فى زياراتهم إلى فرنسا. لكن خلافات فى وجهات النظر تقع بين رمسيس وجورج من جهة وبريتون وبعض أعضاء جماعة باريس من جهة أخرى.

تزداد هذه الخلافات حدة - حتى تصل إلى القطيعة - فى مايو ١٩٤٨ فى هذا الشهر قرر عدد من السرياليين فى باريس المشاركة فى بيع لوحات يخصص دخلها لصالح إنشاء إسرائيل. وقد أوضح رسام فرنسى رفض المشاركة فى هذا العمل أنه يتعارض مع السريالية التى قاتلت دائما فكرة الدولة، فكيف تأتى لتساعد على إنشاء دولة جديدة؟ لكن بريتون رد عليه قائلا بأن هذا الحل يسمح بتجنب عودة ذابحى اليهود المضادين للسامية فى المستقبل، فاقتنع هذا الفنان ووافق على المشاركة فى البيع (١٢٥). نفس الموضوع أخذ شكلا مختلفا عند جورج حنين ورمسيس يونان، فهما مصريان أولا، وقد رفضا تبرير أندريه بريتون.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات خفت حدة النشاط السياسى للسرياليين المصريين. وبخاصة مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. لم يكن جمال عبد الناصر غريبا عنهم تماما. فقد التقوا به قبل قيام الثورة فى بعض ندواتهم، كما التقوا به فى «المجلة الجديدة» عندما كان يرأس تحريرها رمسيس يونان. فى تلك الفترة كان جمال عبد الناصر يتعرف على مختلف الاتجاهات والتيارات السياسية فى مصر، إلا أن هذه اللقاءات لم تتطور إلى شكل آخر.

عندما قامت الثورة كانوا متفائلين بها. مع بعض التوجس. فها هى الأوضاع التى ثاروا عليها وسجنوا وهاجروا بسببها فى طريق التغيير. لكن المغير ليس ثورة شعبية، إنه الجيش. رغم ترحيب الشعب بها.

عندما قامت الثورة كان جورج وبولا فى روما وفرحا بقيامها وأسرعا فى العودة إلى مصر، وأحبا محمد نجيب كممثل للشعب المصرى. «أواصل تفاؤلى بالنسبة للتطورات المحلية، أعتمد بالأخص على بعض سمات واضحة بشكل كاف، مثل محمد نجيب الذى احتل الصدارة. الرؤوس لها أهمية كبيرة فى التاريخ» (١٢٦). هكذا يعلق جورج حنين على قيام الثورة فى خطابه إلى هنرى كاليه.

عندما تقع أزمة مارس ١٩٥٤ وتصبح الشغل الشاغل لإذاعات وصحف الغرب، ويقلق هنرى كاليه على صديقه فى القاهرة، لأنه «داخل حالة الطوارىء المستمرة» (١٢٧). يرد

جورج «نعم، صديقى العزيز، نحن لا نرفض شيئا. الضوضاء والهيجان، الضجة والعاصفة، كلها هنا.. الأعصاب لم تستسلم بعد.. بالنسبة للمستقبل، جسور جدا من يعطيه اسما» (١٢٨).

المناخ فى القاهرة أصبح يضايق جورج حنين. بدأ ينزعج من جمال عبد الناصر، ثم كون رأيه الأخير: «العنصرية، النميمة، الكذب، الأمية الأيديولوجية والانغلاق الثقافى، كل هذا يشكل - فيما يتعلق بالشرق الذى يبدو لى - أسساً وطنية جديدة تستند إما على المثل الأعلى أو على الحماية الوطنية».

بدأ جورج حنين يطلق على عبد الناصر لقب «الأمير ذو أنف كعمود الإشارة». ذات يوم كان يستمع إلى خطاب عبد الناصر فى الراديو، وبعد قليل أغلق الراديو، سألته زوجته: لماذا؟ أجاب بأنه كان فى ميونيخ عام ١٩٣٩ وسمع هتلر يخطب فذكره صوت عبد الناصر به (١٢٩).

لقد وقف جورج حنين ضد إعدام المناضل الماركسى شهدى عطية الشافعى، كما وقف ضد حركة الإعدامات الأولى للإخوان المسلمين. ويقول الدكتور بطرس غالى إن جورج حنين قرر الهجرة من مصر لأنه لم يسترح إلى الإرهاب السياسى والحجر الفكرى (١٣٠).

فى السنوات الأولى للثورة وقف قطاع من اليسار المصرى ضدها عندما كان يشاع عنها أنها انقلاب أمريكى أو عمل برجوازى إصلاحى. لكن هذا القطاع رغم ما عاناه من نظام الثورة تحول إلى تأييدها عندما بدأت تأخذ إجراءات جذرية مع بداية الستينيات. لكن جورج حنين بجذوره السريالية الحالمة والأكثر براءة فى مواجهة العالم لم يتفق مع قادة الثورة وعلق على أخطائهم فى كتاباته خلال إقامته فى باريس.

إن حركة «الفن والحرية» هى الاتجاه الفنى الوحيد تقريبا فى تاريخنا الحديث الذى يكشف صراحة عن دوره السياسى ومارس هذا الدور بالفعل.

عن بعض الأوساخ

«هذا العنوان ينعكس على ناس يطمئنون أنفسهم بأنه لا يعنيهم إطلاقا» .

جورج حنين

لم يكتب رمسيس يونان شكلا إبداعيا فى الأدب. أى لم يكتب الشعر أو القصة أو الرواية، اقتصر إبداعه على الفن التشكيلى والنقد الأدبى والفنى والترجمة، ثم المقالات السياسية ويستطيع الباحث فى كتابات رمسيس يونان أن يجد بسهولة تكاملا أو انسجاما بين آرائه فى الأدب والفن والسياسة، شأن معظم السرياليين.

يميز رمسيس يونان فى رؤيته للأدب بين دوافعه وإبداعه ويستخدم لذلك مصطلحات من الاقتصاد والسياسة: «قد تقاس دوافع الإنتاج بالمقاييس الذاتية، أما محصول الإنتاج فيجب أن يقاس بالمقاييس الموضوعية، فالعمل الفنى والأدبى من الساعة التى يخرج فيها من يدى الأديب أو الفنان يبدأ حياة جديدة مستقلة كل الاستقلال عن حياة منتجه ـ تماما كما يبدأ الطفل حياة جديدة من الساعة التى يترك فيها رحم أمه.

«ولا يحيا العمل الأدبى أو الفنى ـ بعد أن يترك منبعه ـ حياة جمادية كجزء من أثاث دور الكتب والمتاحف، وهو لا ينطلق إلى السماء بين الأجرام والكواكب السيارة، بل يتخذ مجراه وسط دنيا الناس، بين خفقات قلوبهم وخلجات أذهانهم يصعد ويهبط ويتدفق ويركد مع ذبذبات وتطورات أساليب حياتهم».

وإذا كان الأدب بالنسبة للأديب «تعبير» فهو بالنسبة للمجتمع الذى ينفعل «نداء» أو «غذاء مولد للحرارة» أو «ينبوع مخصب» أو «إشعاع كهربائى». وهو فى كل الحالات قوة كامنة يتبدل تأثيرها ونشاطها مع تبدل الجو الاجتماعى الذى تعيش فيه. فحياة الأدب جزء من حياة قرائه.. والأديب هو ذلك الموحى وليس ذاك الموحى إليه» (١٣١).

يرى رمسيس يونان أن فى تاريخ الأدب تيارين متعارضين يوازيان الصراع الاجتماعى بين العنصر الضاغط والعنصر المضغوط. هذان التياران هما «مع بعض التحفظ

التيار الكلاسيكى والتيار الرومانتيكى. ونقول مع بعض التحفظ لأن الرومانتية كثيرا ما تقرن بالرخاوة والميوعة والترقق والتبخير العاطفى والذوبان بين السحب ونحن لا نعنى غير الرومانتية المحصنة التى لا تخشى التحديق فى الحقائق ولا تخشى مقاومة أعدائها ولا تهرب من ميادين الصراع..»(١٣٢).

ينطلق من هذا التوضيح إلى إرجاع الأدب السريالى إلى الأصل الرومانتى: «لا يمكن لعمل أدبى أو فنى أن يحيا من غير أن يحوى عنصرا قويا أو ضعيفا من عناصر الانطلاق والخيال والغرابة والتمرد على المألوف من الحدود - أى من العناصر الرومانتية، بل إن منبع الشعر أو الفن هو بعينه النبع الرومانتى.. أما الصفات الكلاسيكية - صفات الاتزان والوقار - فهى - كما لاحظ الشاعر الانجليزى هربرت ريد - ثياب مضافة استلزمتها مثاليات وتقاليد الطبقات الأتوقراطية والأرستقراطية التى احتكرت فى بعض العصور رعاية الأدب والفن. فالرومانتية هى نداء الحرية.. أما الكلاسيكية فهى صوت الضرورة، والضرورة بالنسبة لنا هى إلى حد كبير ضرورات التجنيد والتسخير الاجتماعى .. والحرية فى حياتنا هى «الضرورة» الباقية أما الضرورات الاجتماعية فقابلة للتعديل والتحوير، وهى موضوع عدائنا وكفاحنا للتحرر التدريجى منها» (١٣٣).

فى مكان آخر يؤكد رمسيس انحيازه لأدب الحياة ضد أدب الأدب: «منذ نصف قرن والآداب العالمية جميعا تتجه هذا الاتجاه الجديد، الأدب فى سبيل الحياة. والأدب المغذى للعواطف المتمردة على الأسيجة والأطواق والقيود، وعلى الأخص: الشعر المولد للدماء الحمراء فى السواعد الفتية التى يجب أن تتعاون على بناء عالم أسعد وأزهى ألوانا وأفسح آفاقا.. وعلى شبابنا المثقف أن يغذى قلبه وعقله بهذه التيارات الجديدة. وعليه أن يمزق هذه النسائج الحريرية التى مازالت تكسو أقلامه وعليه أن يخرج بأدبه إلى الشوارع والميادين العامة ولا بأس عليه إن هبط بمعاوله إلى الأزقة والأكواخ والمتهدم من الأحياء والمنازل». ومع ذلك فرمسيس يونان حريص أساسا على الإبداع لذلك فهو يحذر الشباب المثقف فى نفس الوقت: «لكن عليه إذ يفعل ذلك أن يشحذ ذهنه كما يشحذ قلبه، فالغباوة والانقياد الأعمى والتحمس الأهوج - فى هذا العالم العاصف بأدق الأزمات - كل هذا يجب أن يعد من أشنع الجرائم» (١٣٤).

يعبر رمسيس يونان فى آرائه السابقة تقريبا عن نفس آراء زملائه أعضاء جماعة الفن والحرية. كامل التلمسانى - مثلا - ينطلق من نفس المنطلقات عندما يقول: «قد يحسب البعض أن الفنان يخلق عمله خلقا ويفرض عبقريته على المجتمع، وليس فى هذا صواب البتة، إنما الصواب هو أن الطبقة التى يخرج منها الفنان هى التى توجه إنتاجه وتتحكم فى لون الدور

الذى يلعبه هذا الإنتاج فى التأثير عليها وعلى غيرها من الطبقات التى يتكون منها المجتمع كله. ولروح العصر الذى يعيش فيه الفنان أهميتها فى تشكيل إنتاجه بعد ذلك، ولذا كان فن هذا الشاعر «كالديناميت». ويقصد التلمسانى الشاعر نيكولا كالاس.

يؤكد التلمسانى ذلك فى مقال آخر عن ألبير قصيرى عندما يتحدث عن قصته «بيت الموت المؤكد» قائلا: «فى سطور هذه القصة آلام وآمال خمسة عشر مليونا ـ هم سكان مصر فى ذلك الوقت ـ ولذا هى أدب، وأدب حى» (١٣٥).

جورج حنين كان أديب الجماعة، شاعرها وقصاصها المميز، بل إنه من أفضل من أبدعوا أدبا بالفرنسية فى القرن العشرين وذلك بشهادة أعلام الأدب الفرنسى المعاصر أنفسهم.

الإبداع عند جورج حنين لا ينفصل عن مواقفه النقدية فكلها تخرج من معين واحد. لذا فإن معرفة آرائه النقدية تشارك فى فهم واستيعاب إبداعه الأدبى.

فى مقالته عن كريفيل التى نشرها فى عدد أكتوبر ١٩٣٥ من مجلة «أنيفور» يحدد جورج حنين ثلاثة مواقف رئيسية للمثقف فى عصره: «تجنب التناقضات، مواجهتها بدون إخضاعها، إخضاعها بدون إقصائها، هذه هى المواقف الثلاثة الرئيسية التى يصطف فيها بأشكال مختلفة كل المثقفين فى عصرنا. أى أنهم إما أن ينصرفوا عن العالم أو يعوه أو يمتلكوه. ولا يستبعد أى شكل من الشكلين الآخرين. العبور مصرح به، وضرورى، لكن فى اتجاه واحد فقط. ذهاب بلا عودة.. كم من كتاب فضلوا الرحيل على التسمم الروحى، على تعفن النفس ـ كريفيل كان واحدا منهم».

قبل نشر المقالة السابقة بعدة شهور، ينشر جورج حنين مقالة أخرى يتعرض فيها بقسوة لرواية أراجون «أجراس بال»، ويختتمها بفقرة تزيد موقفه النقدى الأدبى إيضاحا: «إن العمل الأدبى ليس ملصقا انتخابيا. هذا لا يعنى أن الأدب يجب الا يهتم بالسياسة. يجب توضيح أن الأدب يحتفظ بحقه فى إقامة صلة مع كل عناصر الحياة، بما فيها السياسة كأحد هذه العناصر، مثلها مثل الرياضة والعلم أو الصناعة. لكن هنا حيث تتعفن الأشياء، عندما لا يلتفت الكاتب إلى السياسة ولا يراقب الحياة الاجتماعية إلا لصالح حزب أو برنامج. فهو يقوم إذن بالدعاية. يستطيع أن يقوم بها بشكل جيد أو بشكل ردىء. لا يهم كثيرا. افترض الكاتب الإقامة فوق قمة يقيم منها تجربة المجتمع والسياسة والإنسان. رجل الدعاية لا يحكم من أعلى لأسفل وإنما من أسفل لأعلى. ففى السياسة لا يرى إلا الحزب، وفى الانسان لا يرى إلا المؤيد. إنه يبقى دائما أقل من الإنسانى. وهذا حدث لأراجون، ونحن لا نستطيع إلا أن نرثى له» (١٣٦).

بعد عشر سنوات يعود جورج حنين إلى الهجوم على لوى أراجون مؤكدا نفس موقفه النقدى من علاقة الفن والأدب بالسياسة. كما يهاجم أيضا «صديقه» إيلوار الذى كان يحبه، والذى «يزعجكم»، وذلك بسبب اشتراكهما خلال الحرب العالمية الثانية فى شعر المقاومة.

فى افتتاحية «العرض المستمر» يتحدث جورج حنين عن شعر المقاومة الفرنسية فيصف أراجون وإيلور بأنهما «انحنيا بلاشك بصوت رخو مثل الصدى المعكوس لصخب شبابهما. وقد وجد بعض الشعراء طريق تخزينهم فيما اتفق على تسميته بشعر المقاومة». هذا الشعر - يوضح جورج حنين فى نفس الافتتاحية - «شكل حديث تماما على المقاومة فى الشعر».

وهو هنا يتفق مع بنجامان بيريه الذى هاجم شعراء المقاومة فى كراس أصدره فى المكسيك عام ١٩٤٥ بعنوان «فضيحة الشعراء» ردا على كراس آخر بعنوان «شرف الشعراء» يضم نماذج من شعر المقاومة الفرنسية. فى كراسه يقول بنجامان بيريه عن شعراء المقاومة إن: «مهمتهم هى إحداث حماس زائف لدى الجماهير»، ذلك لأن «طرد العدو الجائر والدعاية اللازمة لذلك يعودان إلى العمل السياسى، الاجتماعى والعسكرى، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى. وفى كل الحالات لا ينبغى للشعر أن يتدخل فى هذه القضية إلا بطريقته الخاصة، بمدلوله الثقافى نفسه، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين فى دحر الخصم النازى بطرق ثورية، دون أن ينسوا أبدا أن هذا الاضطهاد يطابق أمنية معلنة أو مخفية لدى جميع الأعداء - أعداء الداخل أولا ثم الأعداء الأجانب - أعداء الشعر مفهوما كتحرير شامل للروح الإنسانية. ذلك أن الشعر ليس له وطن، فهو يضرب بجذوره فى جميع الأزمنة وجميع الأماكن» (١٣٧).

إن أراجون بالذات يشكل مجالا واسعا يوضح فيه جورج حنين آراءه النقدية، ربما لأن أراجون نموذج حاد بالنسبة لحنين وبخاصة فى مواقفه السياسية وعلاقتها بالأدب. فى كتيب صغير أصدره حنين عام ١٩٤٥ بالفرنسية بعنوان «من أنت يا سيد أراجون؟» يقدم جورج كشف حساب عن «السيد أراجون» حتى هذا العام، ولا يكتفى بالكلام النظرى بل يورد فقرات من كتابات أراجون الأخيرة تدين كتاباته الأولى فى ملحق خاص بعنوان «أراجون ضد أراجون». فى هذا الكتيب يقول جورج حنين عن أراجون:

«كان أراجون رغم كل شىء، يتحدث عن السريالية كثيرا إلى درجة الأستاذية، لكى لا نعطى لأنفسنا الحق وفى نفس الوقت الارتعاد من مهاجمة الشعر الحديث فى شخص من عرف السريالية ومارسها، ثم تجاوزها بالطريقة التى يعجبنا اليوم تجاوز الأشياء بها، أى

بخيانتها. بين المتحمسين اليوم للسيد أراجون، يندر جدا من لديه نزاهة الروح للرجوع إلى أعماله الأولى. قليلون هم الذين يعرفون «فلاح باريس» و «بحث فى الأسلوب» وهما عملان من أكثر الأعمال تفجرا وإثارة وكمالا تتأكد فيهما - بعد عشرين عاما من التراجع - عبقرية شعرية تحتقر بشدة كل وصاية وكل فرض خارجى على ميولها الخاصة وإنجازها الطبيعى.

«إن دعوة أراجون إلى القافية، وإذعانه إلى نظم مكرسة، ودفاعه عن أكثر الحيل الشعرية ذبولا وأقلها اقتدارا على الوثوب الحر والإلهام تشكل عنده جواز مرور ومبررات للعب دور (الابن الضال) ليكون فى النهاية مستحسنا ومدللا بهذه الصفة الوحيدة.

«إن الذين جعلوا من كتاب أراجون «حسرة» كتابهم المفضل ليس لديهم أى معرفة بإنتاج الشباب أمثال أراجون، أو بدقة أكثر، بأراجون الآخر. وهم أيضا يتجاهلون فى أكثر الأحيان العمل الأساسى لأبوللينير الذى يعفيهم بغزارته ونضارته من الافتتان بالثرثرات المتعبة لمعبودهم الجديد» (١٣٨).

أما عن القلب عند أراجون، يقول جورج حنين: «ليس القلب هو الذى ينتصر عند أراجون بل الزغردة. حتى عندما يعتقد أنه يتصرف بلمسات حذرة، فإن أراجون لا يستطيع التوقف عن المبالغة ليذكر فى كل لحظة بوضعه كمحدث نعمة: محدث نعمة فى الميول العاطفية الكبيرة فى التحبيب المفتعل والمؤثر جدا، محدث نعمة فى ارتعاشات الشفاه والرموش. إن أراجون بالنسبة للشعراء العاطفيين هو بالفعل مثل النائحات اللاتى يعبرن بصدق عن الحزن.

«إن نجاح أراجون فى المقام الأول هو نجاح سهل وإعجاب بالذات، مستمد من الاسترخاء الذهنى.. إن اللهجة الإنسانية العميقة المرتبطة بأعمال أراجون هى قبل كل شىء لهجة متكلفة، لهجة يتولى هو مهمة رعايتها، ويرهق عملاء دعايته أنفسهم تماما لإثبات أصالتها.

«مع ذلك، ليس ممكنا أن نغلق هذه الفقرة المتعلقة بالقلب دون التذكير هنا بأن أراجون لم يتردد أبدا فى استخدام نفسه ضد أصدقائه الأعزاء فى كل مرة تسنح له فرصة الصعود درجة فى سلم الوصولية. فى نوفمبر ١٩٣٠ عندما كان فى مؤتمر «كاركوف» ممثلا للحركة السريالية، كتب إلى صديقه أندريه بريتون (نحن نعتمد على ثقتكم فى كل شىء، على ثقتك بالذات، للتحدث باسم الحركة فى كاركوف). بعد ذلك بأيام أرسل برقية مشرقة (هنا، إنه النجاح التام). وبعدها أيضا بأيام وقع أراجون مع جورج سادول وثيقة عامة تخلى فيها عن مجمل الأعمال السريالية وبخاصة عن البيان السريالى الثانى لأندريه بريتون.

وهكذا وعن طريق ممارسة سوء الائتمان وشهادة الزور وبسهولة، نجح أراجون فى الوصول إلى مكان ممتاز فى إدارة حزبه. فمن عام ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩، عمل كرئيس لتحرير جريدة الحزب اليومية الكبيرة «هذا المساء». إن أقل ما نستطيع أن نقوله عن هذا الإنسان ذى القلب المتعدد الوجوه إن لديه دائما نكرانا مريحا للجميل»(١٣٩).

إذن، ما هو الشعر فى نظر جورج حنين؟

«الشعر تحت شكل قواعد إيرادية تقريبا، سحرية، إيقاعية، وتعويذية، يسجل نفسه على طرف، وأحيانا فى قلب النشاط الاجتماعى. إنه تقريبا التعبير عن، أو استدعاء، أو رافعة طقس معين. إنه تقريبا نوع من إيقاع قاعدة مبتكرة موظفة لعمل معين فى طريقه للإنجاز».

«الشعر يختلط بشكل كامل تقريبا مع الطقس، إنه القسم الشفوى منه. إنه طقس كلامى ، تماما مثلما الموسيقى طقس صوتى. هذه الولادة للغة خاصة، تتميز عن اللغة العادية للقبيلة أو المدينة، توضح نفسها بسهولة. إنها تشرح نفسها عن طريق خاصية المستمع أو المرسل إليه. الآلهة، قوى الطبيعة، الأسرار، لديها الحق فى لغة مستقلة، مقنعة بمفردها، لغة تتجاوز الفعل اليومى المنحط بسبب الخدمات الفظة للأوامر التى تطلب منه» (١٤٠)

جورج حنين يربط الشعر بالطقس رغم أنه يرى أن الشعر قد «انفصل عن جذوره الاجتماعية العميقة بتتابع التقدم التكنيكى وتراجع الخرافات». أى أن جورج حنين فى الحالتين يبحث الشعر كظاهرة اجتماعية، وبما أنها كذلك فهى فى نظر شخص مثله مرتبطة بالظروف الاقتصادية. «سمح ظهور أشكال متطورة نسبيا من الملكية الخاصة، وبالتالى قدرة أقلية إنسانية على الاستمتاع بوقت الفراغ، للشعر، وللروح الشعرية أن تثبت على نقاط أخرى من الأفق، وأن تختار موضوعات وطعوماً أخرى».

ويلاحظ جورج حنين أنه «منذ أكثر من قرن اتخذ الشاعر موقف المفسر المستلهم من العاصفة الأخلاقية والاجتماعية الكبرى التى تغلفنا جميعا والتى يجب أن تكتمل بعد أحداث حتمية معينة، والتى عليها نواصل بناء كل آمالنا، عن طريق أنسنة المجتمع وجعل الفرد اجتماعيا فى نفس الوقت» (١٤١).

فى الفن والأدب يهتم جورج حنين «باللفتات»، وكلمة «لفتة» (١٤٢) ليست الترجمة الدقيقة للكلمة الفرنسية التى استخدمها ويقصد بها فى الأغلب ذلك الفعل المرهف المؤثر، وكما أوضحت من قبل فإن جورج حنين - والسرياليين - يعفون الفن والأدب من المنفعة المادية، لذا فإنه يقول : «لفتة بروميثيوس ولفتة إيكار لهما قيمة رمزية مرتفعة، لكن من وجهة نظر الفعل النافع فإنهما (أعمال سيئة)». لذا فإن ربط الشعر بالغاية المادية والقصد

العملى يلصق به «هذه الملامح غير المهمة التى لم نكف عن تعريفه بها، وبالأحرى فإن هذه الملامح أقل أهمية من الشاعر الذى يزداد شعوره بالضيق داخل جلده وقدره» (١٤٣).

الشعر - يؤكد جورج حنين - «هو الأداة وكمرادف لتحد أكبر: تحد للقوى الكونية، ولمملكة الموت، وللأسرار التى تحاصر حياتنا الدنيوية.. الشاعر يتعلم الضحك فى المقابر. يستخدم الجنون كسلاح ضد فقر العقل. يستخدم الحلم كسلاح ضد إملاق الواقع.. من سوفوكليس حتى لوتريامون مرورا بشكسبير، تنتشر السلسلة الشعرية على إيقاع عاطفى دائما أكثر تشجيعا، فى مناخ حاد حيث تتجابه وتمتزج كل التعبيرات الممكنة عن الرغبة، حيث تبدع الرغبة من أجل الضرورة الوحيدة للانطباق عليها، لأشياء جديدة جذابة، تخترع الرغبة من أجل الحاجة الوحيدة للاحتراق فى لهيبها، لبؤرة تمغنط جديدة» (١٤٤).

هكذا يختصر جورج حنين - ببلاغته الخاصة - حالة الشاعر وتاريخ الشعر.

لكن هناك علاقة هامة يضيئها جورج حنين، هى علاقة الشعر بالوعى - اللاوعى. «فى اللحظة التى اكتشف فيها الوعى الإنسانى حدوده الخالصة، اكتشف الخيال الشعرى والفنى رحابة حريته» (١٤٥). و هنا نصل إلى الشعر الحديث «الشعر الحديث لا يمارس اللاوعى من أجل اللا وعى. إنه بالفعل طريق لمعرفة الذات، لمعرفة كل ما بداخلنا». وكما قال ديستوفسكى «التقدم العظيم هو التماثل أقل ما يمكن مع الذات نفسها»، وبعبارة أندريه مالرو «يجب البحث فى ذاتك نفسها عن شىء آخر غير ذاتك نفسها لتستطيع التأمل وقتا طويلا». لذا يلاحظ جورج حنين أن فى الصفحات الأكثر تأثيرا من رواية «نادجا»، «عرف أندريه بريتون نفس القيمة لهذا النوع من الوجود المختلف الذى لا يأتى إلينا إلا عن طريق جذور غير منظورة، وبورتريه لنا دائم التغير، فى الوقت الذى نتركه يحل محل الأصل ويأخذ اسمه يمثل كل هامش الحرية الذى نعده لجهلنا».

يتوقف جورج حنين أمام اثنين من مؤسسى الشعر الحديث: نوفاليس، ورامبو.

«يبدو لى أنه لا يمكن تسديد الديْن الذى على الشعر الحديث نحو نوفاليس. وقد كتب نوفاليس نفسه (نحن نحلم برحلات عبر الكون! أليس الكون فينا؟ إن أعماق روحنا مجهولة لنا. الطريق السرى يتجه إلى الداخل). وله أيضا هذه الجملة المبشرة بالنظرية السريالية فى الصدفة الموضوعية (كل صدف حياتنا هى مواد نستطيع بها أن نفعل ما نريد). لقد أطلق نوفاليس - قبل رامبو بثلاثة أرباع قرن - صرخة تحذيره التى تدق كإنكار عنيف للواقع: أنا لست من هنا!).

أما عن رامبو «مازال في المقدمة. في مساحة خطاب واحد فقط معروف باسم (خطاب المستبصر) يضع رامبو مشاكل لم تستطع ثلاثة أجيال من الشعراء حلها». وينقل بريتون عن خطاب رامبو قوله «الشاعر هو سارق النار بالفعل. إنه محمل بالإنسانية وبالحيوانية معا. يجب أن يحس ويلمس ويسمع اختراعاته. لو أن هذا الذى يعيده من هناك شكل فليعطه شكلا، لو أنه ليس بشكل فليعطه اللا شكل.. اعثروا على لغة». يتضامن جورج حنين مع رامبو فى هذا المقطع بالذات ويصفه بأنه «برنامج أصيل للروح الشعرية الجديدة حيث كل النتائج بعيدة جدا عن أن تكون مستهلكة» (١٤٦).

يعطى جورج حنين بعض المقارنات - كتطبيق على الآراء السابقة - بين الروح الشعرية التقليدية والحديثة ممثلة فى أبيات لشعراء من الجانبين: بينما يقول شينير «آه. عقد متبادلة، يا آلهة، شكلوا روابطنا» يقول بودلير «إنهم يسيرون أمامى.. عيونهم مملوءة بالنور».

وبينما يقول سامين «إنها أمسيات عجيبة بها روح للزهور» يقول أبوللينير «سفينتى الجميلة، آه يا ذاكرتى». وبينما تقول أنا دى نواليس «أنا لا أعرف إطلاقا أشياء هذا العالم» يقول أراجون «العيون الزرقاء للثورة تلمع بقسوة ضرورية». وبينما يقول فرانسيس جيمس «خزانتى البلوطية القديمة رائحتها جميلة دائما» يقول أندريه بريتون «زوجتى بكتفين من الشمبانيا، زوجتى بجنس مرآة، زوجتى بعيون سهلية».

كان جورج حنين حادا فى نظرته النقدية، لا يتساهل. العمل الفنى المحترم عنده هو الذى يتمتع بالصدق الفنى، والصدق الفنى عنده غير مغترب عن الصدق الإنسانى.

وهو يحذر من أدب البرجوازى الصغير لأنه لا يتمتع بهذا الصدق يكتب كل هذا بأسلوبه الخاص المبدع الذى يتمتع بالجرأة والخيال المحرك، أو المستفز. إنه خيال ضد الموت أو الاستسلام للحياة الميتة.

«عن بعض الأوساخ»، تحت هذا العنوان هاجم جورج حنين اثنين من أشهر الأدباء الفرنسيين: لافونتين (١٤٧)، ولا برييز (١٤٨)، على صفحات «دون كيشوت»، أثارت ردود فعل لدى عدد من القراء نشرتها المجلة.

«هذا العنوان ينعكس على ناس يطمئنون أنفسهم بأنه لا يعنيهم إطلاقا. أى أن لافونتين ولابرييز مثلان واضحان على قطاع من الكتاب. لماذا؟

بعد أن وبخ الأب «بوجيه» لافونتين أثناء مرضه على «حكاياته» وافق الأخير على إنكار هذه الحكايات أمام الأكاديمية، ليكسب رضا رجال الدين. ولهذا يتساءل جورج حنين

«مـاذا يقال عن الكاتب الذى - بغض النظر عن قـيـمـة عـمله - لا يتـردد عن التضـحـيـة لاعتبارات بائسة، وعن التنكر لأسباب نفعية دنيئة؟ بعد حركة الأب بوجيه ماذا يبقى للافـونتين؟ على أية حـال لا يبـقى لا الإنسـان ولا الكاتب». ويؤكـد جـورج حنين «عن لافونتين قلت وأكرر أنه قذر كئيب» مستشهدا بسطور عن حياته وردت فى صفحة ١٠ من طبعة ج دى جيجور لكتاب «حكايات لافونتين».. فهو أى لافونتين «يلخص ويعيد تقديم الخصائص البرجوازية الأساسية ابتداء من فقر القلب وانتهاء بجبن النفس، بل إنها خواص البرجوازى الصغير فى كل العصور.. منذ ثلاثة قرون تقدم «حكايات لافونتين» حقنة شرجية للأجيال الصاعدة، والنتيجة مفجعة. فهى تسبب للشباب إمساكا قبل الأوان!». ويصفى جورج حنين حسابه الأدبى «لافونتين ولابريير، وشركاؤهم، خنازير،وأية خنازير! ومثلما قال رينيه شار: أنا لا أمزح مع الخنزير» (١٤٩).

جورج حنين إذن مع أدب السكين. فمثلما هناك تصوير بالسكين يمكن الحديث عن أدب بالسكين. هذا التعبير الذى يضفى فى وميض أحشائه فواصل فاتنة، ويرمز كذلك لواحد من المواقف الأكثر توترا للكاتب أمام الحياة. وهذا يجده جورج حنين فى أعمال صديقه هنرى كاليه الذى «حفظ لنفسه مكانا مرموقا فى الفن العلاجى الصعب طوال تاريخ الجروح الانسانية ابتداء من أصغر جرح» (١٥٠).

هنرى كاليه فى روايته الثالثة «الزمن الطويل»، وروايته السابقة «المارينو» لديه بالفعل ترخيص بوضع شكل شفاف لم يظهر من قبل على الأشياء العادية البائسة، الفاسدة مسبقاً مثل وجه وليد من كل الدموع التى دعا لسكبها». وفى كتابه «حمى بولدير» يمزج فى ملاحظة موجزة خشونة نادرة بنوع من الزهد العاطفى. تخرج شخصياته بتلقائية تبهر البصر، إنها لا تعرف قط أى سعادة ممكنة. ولا تملك أيضا أى ابتسامة فى تعاستها».

هنرى كاليه فى نظر جورج - لنعرف الاثنين أكثر - «يحسب كلماته، يركز جمله، يصدئ صوره بدلا من صقلها، ويمنح التعبيرات العادية نوعا من القدرة الوصفية الاستثنائية» (١٥١).

فى كتاب كتالوج معرض رمسيس يونان الذى أقامته وزارة الثقافة والإرشاد المصرية فى يونيه عام ١٩٦٣ بقاعة الفنون الجميلة، قصيدة لجورج حنين بالفرنسية بعنوان «عن موضوع رئيسى لرمسيس يونان»، كتب تحتها تعليق بالعربية جاء فيه: «قصيدة كتبها الشاعر بعد رؤية أعمال الفنان عام ١٩٥٨، وهى نوع من الشعر يستعصى على الترجمة. إنه يقول فى مقطع منها ما فحواه: إن القوة وحدها تفقد الصبر، أما الوعى فيقرض ويزدرد«إنه فأر

منتفخ.. وفى مقطع آخر يقول ما فحواه: إن أولئك الذين فى الخارج يدركون الآن أن المعرفة مغلقة».

أى أن كاتب التعليق عندما أراد أن يورد مقاطع من شعر جورج حنين لم يستطع ترجمتها إنما ذكر «فحواها» لأن شعره «يستعصى على الترجمة». وهذه هى المشكلة،ليست مع جورج حنين فقط، ولكن مع الشعراء الكبار، وقد تحدث عنها الكثيرون من قبل، فما بالك بشعر نابع من روح سريالية؟ وعندما حاول جورج حنين نفسه تقديم نماذج من شعره بالعربية فى مجلة التطور، قدم ترجمة متواضعة تحاول الاقتراب من الروح، هذه الروح التى لا نستطيع أن ندركها بالكامل إلا إذا امتلكنا لغتها الأصلية.

فى مجموعته الشعرية «لامعقوليات الوجود» (١٥٢) التى أصدرها عام ١٩٣٨ تشكلت لغته الشعرية. يكشف جورج حنين فى هذه المجموعة الموزونة عن اهتمام بالخلاص من لغة متعبة، معظم مقاطعها تعتمد على العودة المنتظمة لبيت واحد، يكرره عدة مرات فى البداية للنهاية على رأس كل مقطع. هذا البيت يخدم القصيدة فى استدعاء صور متعاقبة وفى إيقاع الحركة فى نفس الوقت، القصيدة إذن فى هذه المجموعة معادل حديث للقصيدة الغنائية فى الشعر القديم.

افتتح جورج حنين «لامعقوليات الوجود» بقصيدة عن الحرب الأهلية الأسبانية اسمها «لا ـ تدخل»، طبعها بحروف «ايطالية» ـ حروف طباعة مائلة وضعت فى البندقية بإيطاليا حوالى عام ١٥٠٠ ـ ليبين أنها نوع من التمهيد وليست التزاما بشعر المناسبات. بالنسبة لسيريالى مثل جورج حنين تكون الورقة مكانا لالتقاء الحنين بالرغبات الإنسانية، وليست لعكس حدث سياسى، بل لعكس الحدث الشعرى الكبير وهو الخالد.

كتب هنرى كاليه، الذى يميل إلى الجماهيرية، خطابا إلى جورج حنين فى ٤ ديسمبر ١٩٣٨ بعد قراءته لهذه القصائد يقول فيه: «أفضل «لا ـ تدخل» ثم «بلوز من سان لوى» ربما بسبب هذا النبض، أو بسبب نبضات القلب التى تشكل إيقاعهما، أنت فيهما غارق فى الحب: فى الدم؛ فى الصديد؛ فى الحياة».

جاءت مجموعة جورج حنين الشعرية «المتنافر» (١٥٣) ـ التى أصدرها بعد ١٠ سنوات من «لا معقوليات الوجود» ـ لتؤكد خواص أسلوبه. باستثناء تراجع الإحساس المقاتل ضد سخرية العالم أمام عبث الوجود. ويمكن أن يقال فى «المتنافر» نفس الرأى الذى أبداه بريتون فى مجموعة جورج حنين «منظورات» التى أهداها له. فقد قال له بريتون فى ١٦ يونيه ١٩٣٩ «أحب كثيرا قصيدتك النقية من كل شائبة والتى تدوى بوضوح فى هذا الضباب المخيف» (١٥٤) فالميزة الأساسية فى «المتنافر» أنها أيضا «تدوى بوضوح».

إذا انتقلنا إلى الإبداع القصصى لجورج نجد أنه طبق اتجاهه اللاواقعى الذى نادى به عام ١٩٣٥ بقصة لاواقعية اسمها «النومين هارب ومنبعث». وهى تدريب خالص على الكتابة الآلية. الديكور مختصر، مساحات مملوءة بالحواجز. النومين يضجر ويحصى سرره. ربطوا دماغه بذيل كلب.» هاربا من سجنه، أدرك النومين، أثناء قراءة نشرة الأحوال الجوية فى الجريدة أنه نسى أن يحمل مخه». إنه يشبه أكاديمياً أعدموه بالمقصلة لأنه ارتكب «جريمة إهانة قاموس»، لكنه أسرع فى إعداد قيامته «النومين بعث فى أول أمسية كبيرة. لم يكن مسجلا فى البرنامج، كان مجبرا على الخروج من فتحة أول ترومبون [١٥٥] فى اللحظة المؤثرة التى تهيأ فيها للعزف على شرف رئيس تجارة الرقيق الأبيض الذى تجشأ بحماسة فى عمق المقصورة. لقد اعتقدوا - والحق يقال - أن النومين لوحة إعلانية، إلا أن سيدة سمينة جدا اعتقدت أنها لمحت هيكل الفضيلة».

القصة صعبة بلا شك، لكنها ممتعة فى النهاية. البطل مصطلح فلسفى بالترجمة الحرفية «النومين» ويعنى الواقعية المعقولة، أو موضوع العقل. هذا المصطلح حوله جورج حنين إلى كائن غير محدود، إلا أنه بالتأكيد «مخ». وبدخول هذا المخ فى أحداث غير واقعية تتداعى من الكاتب، يقول ما يريد أن يقوله. بسخرية سوداء من الواقع.

يملك جورج حنين فى كل قصصه القدرة على نسج عالم جديد. تمتزج فيه علاقات مألوفة بعلاقات غير مألوفة، تكتسب الاثنتان من هذا الامتزاج روحا مميزة. وتتشكل الروح من جملة الأبنية فى لوحة القصة: بناء اللغة، بناء الصور، بناء الأحداث. تأتى المصادفات كأنها حتميات ضرورية، مثلما تبدو فى «قصة مبهمة» [١٥٦]. تدور هذه القصة فى محيط خبرة عادية، على السطح الخارجى للواقع، كل شىء عادى تماماً.. ومع ذلك يجعلنا جورج حنين نشعر بشدة بالمستحيل. ونخرج بوعد أن تكتمل الرغبة. المستوى التشكيلى فيها مهم جدا، هكذا فى كل قصصه. وهو ما نفتقده أيضا فى سيل القصص التى تهبط علينا كالأحذية. فى قصص جورج حنين اهتمام بالإضاءة. وبالتكوين الشكلى، مثلما فيها اهتمام بحركة الكائنات وعوالمها الداخلية، السفر، والصلوات والرموز، عند جورج حنين مصالحة بين الواقع وفوق الواقع، بين الإنسان والسيريالى. لذا يمكن أن نقارن - مثلما قال ماتيو - بين قصة لجورج حنين «قصة مبهمة» ورواية لأندريه بريتون «نادجا» أو «أركان ١٧».

فى مجموعته القصصية «العتبة المحرمة» - ١٩٥٦ - يذكر جورج حنين «على الجانب المحرم للعتبة، نعيش الحياة الخيالية للمنبوذين» [١٥٧]. فى قصص هذه المجموعة يكشف عن تفضيله للشخصيات الهامشية، وهذا ينطبق أيضا على «وقت فتاة صغيرة» [١٥٨] عام

١٩٤٧، إنه يدرك وجود عتبة محرمة على شخصياته - أى على البعض منا - يدفعها الواقع العادى - والضرورى - إلى التطفل، والنظر عبر هذه العتبة، التى تبدو لنا مستحيلة العبور.

يعبر استخدام جورج حنين للغة عن ثقة الكلمات فى نفسها. وهو يشبه معها الطبيب الذى يتصنت بسماعته على دقات قلب المريض مثلما وصفة بريتون ذات مرة. إن جورج حنين يسبر المبهم، ليس على أمل اكتشاف معانٍ دقيقة، لكن بالأحرى لكى نعيش الغموض الساحر للمبهم. بالنسبة لجورج حنين يجب الاهتمام بالمحسوس للنفاذ منه، كلما أمكن ومن خلال اللغة، إلى غير المحسوس الذى يعيش وراءه. ذات يوم، كتب جورج حنين: «من الآن فصاعدا، يجب ألا نلعب طويلا مع الكلمات التى تسقط من فراغ الفم وتركب على قاعدة مضجرة لتفرغ عوالم مضجرة حتى الموت». ويقرر فى نفس المكان: «الآن، تجذبنا الساعة المضبوطة عندما تغلق فرصة الجملة الاعتراضية التى فتحتها لنا .. عندما نستطيع أن نختار بين أدوات اليأس وبلسم دنيء للسلوى» (١٥٩).

مباعث النيران

«المرأة التى تخـــدم الرجل
والرجل الذى يخدم الرئيس، كلاهما
من طبقة واحدة: طبقة العبيد».

جورج حنين

عبر السرياليون المصريون عن موقف فكرى تقدمى مثلما عبروا عن موقف سياسى تقدمى أيضا. الصراع الحيوى لديهم هو بين القوى الرجعية أو المحافظة والقوى التقدمية، أو بين القديم والجديد. يوضح ذلك رمسيس يونان فى افتتاحية أحد أعداد المجلة الجديدة بعنوان «فلننظر إلى الأمام» معارضا تقسيم العالم إلى شرق وغرب، داعيا إلى التمييز بين القديم والجديد أى بين الأساليب البائدة والأساليب الفتية فى الاجتماع والسياسة والأدب»[١٦٠]. والصراع بين القديم والجديد قائم فى كل مكان. بل إن تاريخ الحركةالسريالية فى مصر أوضح دليل على هذا الصراع. ولذلك فإن رمسيس يونان يدعو إلى التقارب الفكرى بين المجددين فى مصر والدول الأخرى وتطويره إلى تقارب مادى لأنه «الأساس الصحيح الذى ينبنى عليه الأمل فى الخروج بالعالم من مآزقه الحاضرة»[١٦١].

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة. فهناك خطآن شائعان حول هذا التقسيم، يوضحهما رمسيس يونان: «الأول يقع فيه بعض أنصار الجديد عندما يتوهمون أن كل ما هو مستحدث لابد وأن يكون خطوة إلى الأمام. والحقيقة أن التطور الاجتماعى قلما يسير فى خط مستقيم. فهو لقيامه على صراع دائم بين القوى المختلفة التى يتكون منها هذا المجتمع كثيرا ما ينحرف عن طريقه فيصبح بذلك عائقا عن التقدم إلى تلك الآفاق الخصبة التى ينشدها حقا قلب الإنسان. والخطأ الثانى يقع فيه المحافظون عندما يتوهمون أن دعاة التجديد يعملون على الانفصال تماما عن كل قديم. فالواقع أن كل جديد يحمل معه بعض بذور القديم. ولكنها البذور التى كان لها من قوة البقاء أو النمو أو التطور ما مكنها من الاستمرار فى الحياة والتفاعل مع الجديد»[١٦٢].

الواقع أنه لا يمكن إغفال دور جماعة الفن والحرية فى الصراع الفكرى الذى كان قائما فى المجتمع المصرى وقتها حول موضوعات بالغة الأهمية مثل الثقافة والتعليم والأزهر

والمرأة والجنس. وكان طبيعيا أن يتسم دورهم بالجرأة والنظرة التقدمية. وقد عبرت مقالاتهم فى مجلة التطور عن هذا الدور.

قبل صدور مجلة التطور بعام تقريبا، أصدر الدكتور طه حسين كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر». وقد هوجم الدكتور طه حسين بسبب هذا الكتاب بأنه ثورى وملحد. إلا أن رمسيس يونان ينفى عنه هاتين الصفتين. بل وينتقده. فطه حسين لم يحاول تعريف الثقافة فى كتابه والتى هى فى نظر رمسيس يونان ثمرة الحياة بما فيها من تأمل وممارسة وعلم ومعرفة وخيال وصراع بين الأذهان والمشاعر والأجساد. وتفكير طه حسين فى الإصلاح «يسير داخل حدود ضيقة لا تسمح للخيال والرؤى أن تدفئ قلبه»(١٦٣). وهذه ملاحظة من سريالى. كما أن طه حسين تناول موضوع حق الأمة فى العلم والثقافة بحيطة وحذر وكان يجب أن يتناوله فى قسوة وشدة. ومع ذلك فإن جماعة الفن والحرية تسارع فى الدفاع عن طه حسين عندما تعرض لحملة قاسية بسبب كتابه «فى الشعر الجاهلى»(١٦٤). وتصدر بيانا حادا بعنوان «للدفاع عن حرية الرأى» وفيه لا تدافع عن طه حسين فقط، بل وعن عباس محمود العقاد الذى تعرض لحملة نقد عنيفة من أعضاء الجماعة وكذلك توفيق الحكيم. فجماعة الفن والحرية. ترفع صوتها ضد كل التيارات المضادة لتقدم الثقافة البشرية وتدعو فى نفس الوقت رجال الفكر والفن والأدب الذين ظلوا حتى هذه اللحظة فى ترددهم أمام هذه الحركات الرجعية.. تدعوهم للوقوف إلى جانبها للقضاء على القوى التى تحاول أن تخلق لنا فى القرن العشرين «عصور وسطى جديدة».

وتدافع جماعة الفن والحرية عن طه حسين مرة أخرى عندما قدم خمسة من أعضاء مجلس النواب استجوابا إلى وزير المعارف لإسناده وظيفة مراقب الثقافة العامة إلى طه حسين. وقالوا فى استجوابهم إن طه حسين «عرف بنزعات وآراء ضد تقاليد البلاد وأخلاقها ودينها». فقال السرياليون المصريون: «إذا كانت عوامل الرجعية شاءت أن ترفع رأسها من جديد لتقضى على الخطوة التى اجتازتها البلاد على يد مفكرين كطه حسين وغيره ممن لا نؤمن نحن بهم تمام الايمان كمعبر صادق عن حقيقة النزعات المتوثبة فى نفسية هذا الجيل.. فنحن نصرخ فى وجه دعاة الرجعية هؤلاء: نحن مع طه حسين إلى أن نقضى على كل القوى التى تحاول أن تخلق لنا فى القرن العشرين «عصور وسطى جديدة»(١٦٥).

إن المتأمل لمواقف وآراء جماعة الفن والحرية يلاحظ أنها حية حتى الآن وأنها تتعرض لقضايا مازالت تشغلنا ومازلنا نناقشها كما لوكان ذلك لأول مرة!.

عندما يناقش على كامل «الفكر فى خدمة المجتمع»(١٦٦) يرى أن الإنتاج الفكرى عندنا أبعد ما يكون عن المجتمع. ألسنا نقول ذلك الآن؟ فى هذه المقالة يدعو على كامل

المفكرين إلى أن يروا الناس ويفهموهم وأن يعكسوا أحلام وآمال وأوجاع الأغلبية العظمى من الشعب التى تعيش فى الجوع. وهى نفس الدعوة التى تأتى فى مقالة تنشرها «التطور» بعنوان «إلى أصحاب الأبراج العاجية» وهى ترجمة للكلمة التى ألقاها الشاعر بول ايلوار فى لندن فى ٢٤ يونيو ١٩٣٦ بمناسبة المعرض الدولى للسريالية[١٦٧].

بعد أن يعرض لأسباب النهضة الثقافية فى أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى وأسسها الشعبية والإنسانية، ويذكر التهديد الخطير الذى تلاقيه الثقافة فى إنظم الديكتاتورية قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية، يهاجم على كامل مقولة الفن للفن لأنها «تخفى وراءها غرضا خبيثا هو إبعاد رجال الأدب والفن عن مس مشاكل المجتمع وإظهار فجائعها». ويفضح النظرة المرعوبة من انتشار التعليم ويربط بينها فى مصر وفرنسا حيث ينقل تصريحا لأحد وزراء فرنسا يقول فيه: «آن الأوان لخلق فعلة وبنائين ومبيضين ممن تحتاج إليهم فرنسا أكثر من حاجتها إلى حاملى ليسانس الآداب». ويهاجم على كامل نظام التعليم المصرى مطالبا «بنوع جديد من التعليم يخرج نوعا آخر من المثقفين».

ينتهز جورج حنين عرضه لكتاب صديقه الكاتب اليونانى السريالى نيكولا كالاس «مباعث النيران» ليهاجم «السكون الذهنى» و «الخوف من المجهول» و «المفكر المثقف الذى تربطه قيود معارفه الماضية»[١٦٨].

كان لجماعة الفن والحرية موقف جرئ من القضايا الدينية التى كانت مثارة وقتها. يتلخص هذا الموقف فى رفضها للضعف باسم الدين وللإرهاب باسم الدين أيضا.

لذلك هاجم أنور كامل الأزهر لأنه رأى فيه ـ وقتها ـ أنه «يمثل العقلية المحافظة». كما هاجم الإرهاب باسم الدين والدعوة للتخلف باسم الدين. ضاربا أمثلة باتهام كوبرنيكوس بالإلحاد، وإحراق «برونو»، ومحاكمة جاليليو أمام محكمة التفتيش، واتهام مؤيدى دارون بالكفر، نفس الاتهام وجه فى مصر للشيخ محمد عبده وقبل قاسم أمين بازدراء واضطهد على عبد الرازق وطه حسين. ويحذر أنور كامل من «جمعيات نشأت فى مصر فى السنوات الأخيرة عملت على مزج الدين والسياسة من جديد». ويصف هذه الجمعيات بالرجعية وينبه إلى خطورة تأثيرها فى المجتمع فيضرب مثلا بنفسه حينما أصدر عام ١٩٣٦ «الكتاب المنبوذ» فقرر مجلس الوزراء مصادرته، لأنه «يدعو إلى الإباحية والتجرد من الأديان». مقارنا ـ أى أنور كامل ـ بين هذه الحملة والحملات على توفيق الحكيم بسبب كتابه «يوميات نائب فى الأرياف» والحملة ضد مدرسة الرسم الحديث «التى قامت على يد الفنان يوسف عفيفى». ويخلص إلى أن «الدين القوى يستطيع أن يصمد للنقد دون أن يتطرق الشك إليه»

منوها بفئة من رجال الدين «استطاعت أن تفهم أساليب الكفاح الفكرى على حقيقتها فاستخدمت القلم ضد القلم.. هذه الفئة نحترمها بلا شك لصدقها وإخلاصها»(١٦٩).

هناك موضوع آخر ركزت عليه جماعة الفن والحرية، وهو موضوع «المرأة» أو بالأحرى مشكلة المرأة التى مازلنا نعانى منها فى العالم الثالث. بشكل عام وقف السرياليون تجاه المرأة موقف الاحترام الذى يصل إلى حد غير عادى أحيانا. وفى أعداد مجلة التطور تنتشر شعارات مثل «مجلة التطور تحارب الرجعية وتثور على القديم وتدافع عن حقوق الأفراد وتنادى بحق المرأة فى الحرية والحياة». و «فلتأخذ المرأة حريتها بنفسها ولا تنتظر من أحد أن يمنحها هذه الحرية». «المرأة التى تخدم الرجل والرجل الذى يخدم الرئيس، كلاهما من طبقة واحدة : طبقة العبيد».

وقد أجرت المجلة استفتاء بين القراء دار السؤال الثانى فيه حول رأى القراء فى إدخال عنصر الثقافة الجنسية فى أساليب التربية والاختلاط بين الجنسين والزواج والطلاق وتعدد الزوجات والبغاء.

وعندما يناقش رمسيس يونان كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة فى مصر» يأخذ عليه أنه لم يشر بكلمة إلى الثقافة الجنسية مع «مالهذا الموضوع من قيمة محورية فى الحياة». وينتهز رمسيس المناقشة ليوضح مقصده بالثقافة الجنسية التى «تشمل كل ما يمكن أن يقوم بين فردين من الجنسين من صلات». ويقرر أن «الرجل المصرى لا يفهم المرأة ولا المرأة تفهم الرجل. نريد أن نقول إنه آن الأوان لأن نقرر التعليم المختلط فى جميع مراحل التعليم»(١٧٠).

يهتم عبدالحميد الحديدى بموضوع المرأة والجنس فى مقالاته بمجلة التطور. ويرجو اليوم «الذى تصبح فيه المسألة الجنسية فى مصر مسألة يفكر الناس فيها لا أن يحسوها». وبعد عرض لمواقف الماركسية والفرويدية المتداخلة حول هذا الموضوع يحذر من تعدد الزوجات، لأن «الأسرة التى تبنى على نظام تعدد الزوجات أسرة لا تقف على قدمين ولا حتى واحدة». بينما «الأسرة المبنية على زوجة واحدة نظامها هو النظام المثالى».

يربط الحديدى بين نظام تقسيم العمل - وضع اقتصادى - وبين مشكلة المرأة - وضع اجتماعى - : « وزع العمل بحيث ضمن للذكر، وهو الجنس الممتاز بعض الامتيازات، احتفظ بها نتيجة تسلطه على الإناث فى توزيع العمل». و«لا يدل استقراء التاريخ على أن سيطرة الذكر طبيعية، الدليل على ذلك القوانين التى تضمن سيطرة الرجل، فما كان المجتمع فى حاجة إليها لو أنها طبيعية». ثم يستعرض باختصار عصر الأمومة ونشوء امتياز الرجل

وتأثير هذا الامتياز فى التربية. ونظرة الرجل المنحطة للمرأة على مر التاريخ مستشهدا بالإلياذة وبعض الأساطير. كما يناقش كل هذا على ضوء التجارب العلمية الحديثة مثل نظرية أدلر واختبارات الذكاء بمدارس الولايات المتحدة الأمريكية. ويخلص إلى أن «أساس كل هذا الشقاء هو المدنية الحالية التى بنيت على الرأسمالية بدون النظر إلى اعتبارات أخرى فالرجل أقيم من المرأة لأنه صاحب رأس مال ينتج والمرأة فى سن اليأس تخرج من المجتمع لأنها لم تعد رأس مال ينتج ويدر الأرباح»(١٧١). ولهذا فإن المجلة تدعو إلى حق المرأة فى الانتخاب. وتترجم خطاب «كرستابل بانكهرست» ابنة زعيمة الحركة النسائية فى انجلترا فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن. والتى تقود حملة من أجل نفس الغرض.

فى وقت صدور «التطور» كان البغاء رسميا فى مصر وكانت قضية إلغائه مثارة وتفكر فيها وزارة الشئون الاجتماعية. لذا تحذر مقالة «حول إلغاء البغاء» موقعة باسم «فودار» ـ فؤاد دويدار ـ من أن إلغاء البغاء التجارى يساعد على ظهور البغاء الفردى، رغم أن الكاتب يؤيد إلغاء البغاء لكنه يحذر من أن انتشار البغاء الفردى يؤدى إلى تفاقم الأمراض التناسلية(١٧٢).

يناقش رمسيس يونان نفس الموضوع فيطرح وجهة نظر متقدمة: «لفظ مومس لا يصح أن يطلق بحق إلا على المرأة المحترفة، وإلا فإننا سنضطر أن نطلقه على كثيرات من الملكات والأميرات والنبيلات فى التاريخ القديم والحديث». موضحا أن «بائعات الحب جميعا يأتين من الطبقة الفقيرة» لأن «أصل الداء هو الفقر.. لو بدأنا فى محاربة الفقر بدلا من مطاردة المومسات وتعذيبهن، ولو أننا نجحنا حقا فى محو هذا الفقر، لما بقيت بعد ذلك امرأة واحدة ترضى أن تبيع حبها لمن شاء». أما عن مشترى الحب فسبب وجودهم «الحواجز التى يقيمها المجتمع المصرى بين الرجل والمرأة.. والنظام المدنى الحاضر وأسلوب الحياة فيه يضطر الفرد إلى كبت الكثير من عواطفه».

إذن.. يصرخ رمسيس يونان بالنيابة عن زملائه: «نحن لا نرى فى البغاء إلا إفرازا قذرا لمجتمع مريض ملوث بالدماء»(١٧٣).

هل الافتتاح هنا؟

«ليس اليـأس بأى حـال وسطا راكـدا، حـيث يطفـو للأبد خـيـال الضعفاء. فإن اليأس لا ينتظر، اليأس جارف. اليأس يقتـحم الأبواب. اليأس يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التى من ورائهـا تنبـثق عـوالم الخـلاص العظيمة».

جورج حنين

كان الفن التشكيلى أبرز المجالات التى نشطت فيها الحركة السريالية المصرية. فيه يختلط النظرى بالعملى. أو تجد تنظيراتهم مجالا حيا للتطبيق. وفيه احتكاك بالجمهور والتفاعل مع ردود فعله.

التنظير نجده فى مقالات الفنانين والكتاب أعضاء الجماعة، وبخاصة فى المجالات التى أصدروها أو شاركوا فى تحريرها، مثلما نجده فى كتالوجات معارضهم. والتطبيق نجده فى المعارض الخمسة الجماعية التى أقاموها أو فى المعارض الفردية لأعضائها. وفى الحالتين: التنظير - أو النقد - والممارسة العملية يصطدم القراء والمشاهدون بآراء وإبداعات جديدة غير منبتة الصلة بما كان يجرى من زملائهم فى أوربا.

كتب كامل التلمسانى مقالة «نحو فن حر» يبدأها بفقرة دالة من برنارد هولاندر: «كل راحة ونعمة فى الحياة الجديدة ولدت فى أذهان رجال شذوا عن العرف والمألوف المصطلح عليه، وأوجدوا بالرغم من الاضطهاد والمعارضة ترتيبا جديدا أصلح للأشياء. ينسى العالم عبيد التقاليد المتوارثة... لكنه يشيد هياكل الخلود لهادمى التقاليد الناجحين».

يبدأ التلمسانى بالبكاء على الأطلال. أى ذلك البؤس الذى يعيش فيه المجتمع الذى يفتقر إلى أمور عديدة منها: «فن حر عميق». الذى «يعبر بوضوح عن مركز الفرد وآماله وأحلامه وآلامه المادية والروحية». وهو «مبنى على هيكل صلد من المعرفة الدقيقة بالحقيقة النفسية»... وهو «ضرورى لكى نقترب نفسانيا من فهم حقيقة معضلات المجتمع البشرى وتطوراته النفسية». هكذا يبدو كامل التلمسانى «طبيبا فنيا»، كما لو كان يتحدث عن معادلات علمية. إلا أن هذا شأن التنظير الذى يبدو عادة أكثر تشددا من الممارسة. فللممارسة قانونها الذى لا يطأه التنظير، وهو «قانون الممارسة». إن المهم أن هذا الفن الحر، يعبر عن رغباتنا وحقوقنا فى الحلم والخيال المنطلق المتحرر دون تقيد بالمكان أو بالزمن» (١٧٤).

كامل التلمسانى يستخدم تعبير الفن الحر دلالة على الفن السريالى، كما استخدمه آخرون، ويوضح العلاقة بين هذا الفن الحر وأبحاث فرويد فى التحليل النفسى. فقد قال فرويد بأن الفن مظهر تحويلى لطاقات الفنان وغرائزه، وتحليل إمكانيات الخيال عند الفنان واستغلاله لها. ويقرر التلمسانى أن جماعة «السرياليزم» أول من أخذت باكتشافات فرويد فيما أنتجته، ويضرب مثلا بأعمال المصور السريالى «بول ديلفو».

هذا الفن الحر - يقول كامل التلمسانى - «بعيد كل البعد عن الفنون التي عرفناها فى الماضى، وذلك بسبب سيطرة الكنيسة»، إلا أنه يستثنى من فن الماضى اثنين: «بيرودى كوزيمو»، و«لو كاسى كارناخ». دون توضيح المقصود بالضبط من «فن الماضى» لأن لهذا أثره فى «الاستثناءات».

بعد هذا التوضيح العام - أو القاعدة - ينتقل كامل التلمسانى للتطبيق على مصر. فيهاجم الجيل الأول والثانى من الفنانين المصريين الذى سافروا ليتلقوا الفن فى أوربا فوقف كل منهم «موقف الضعيف المحتقر أمام القوى السائد». وأخذ الأول ينقل من الثانى صوره ويقلده. «ثم عاد بعد سنين من ذل النسخ وهوان التقليد إلى بلده يرسم من مناظر مصر تلك التى أوحتها له السنوات الطويلة التى قضاها فى النسخ والتقليد، سجين المتاحف والكنائس، حبيس الأكاديميات». ويصف هؤلاء بـ «العبيد من ناقلى الصور الكنائسية».

إلا أنه يستثنى من هؤلاء «العبيد» المصور «راغب عياد» والنحات «مختار». هنا يدخل كامل التلمسانى فى شكل من أشكال تمصير السريالية. فهو يمدح يوسف العفيفى «لأنه نجح فى تكوين المدرسة الجديدة من الفنانين الشبان الأحرار». ويمدح محمود سعيد وناجى لأنهما «عصاميين لم يدخل ذل الأكاديميات فى تكوينهما». رغم أنه يصنف محمود سعيد «من رجال المدرسة القديمة» إلا أنه «الوحيد بينهم الذى استطاع أن يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الإحساس الصادق العميق والشعور المرهف والتأمل الدقيق فى عالم قلبه ووجدانه وهو الوحيد الذى نجح لدرجة ما فى خلق الجو الشعرى فى صوره.. الجو الذى يتخلله نسيج من العتمة والظلام حالك الخطوط فى ألوانه صاغها حسه من عواطفه التى وجدت فى اللون والصورة من آمال حياتها وأمانيها ما لم تجده فى المجتمع تحت ظلم الوجود وقسوة الأوضاع.. والكثير من صور سعيد يعالج الحلم بدرجة مخففة تقبلها التقاليد ولا يجد فيها الناس من الغضاضة شيئا كثيرا». هذه هى المعايير الفنية التى يحاكم بها كامل التلمسانى الفنانين المصريين، وعندما يطبق هذه المعايير على لوحتين لمحمود سعيد - مع التحفظات التى ذكرها من قبل - هما «الدعوة إلى السفر» و «ذات الجدائل الذهبية» يجد فيهما «الصورة الثابتة لحياتنا الغريزية المكبوتة، الابتسامة التى تكهرب الجو الميثولوجى فى هاتين

الصورتين، وتنتقل فى رفق بين (الشفاه الحبلى) التى تلمع من قطرات الندى التى حلمت بها الفتاة ودعوة هذا الرفيق المجهول إلى سفر بعيد. هذا السفر الذى تسمع نداءه المرأة منذ زمن طويل وينتظره الرفيق المجهول منذ زمن أطول، هو حلم خالد من أحلام سعيد نفسه... إن هذه الصورة هى سعيد بلحمه ودمه، وهى أنت نفسك ونحن جميعا معك... فى كل صورة من صوره لابد وأن ترى فيها شراعا أو دفة مركب يسير. إلى أين تسير كل هذه السفن ذات الشراع القوى المستدير الملىء بالهواء كأنه جزء من جسد امرأة» (١٧٥).

يسفر ما سبق عن سمات أسلوب كامل التلمسانى فى النقد التشكيلى باللغة العربية، إلا أننا سنتناول ذلك الجانب بالتفصيل فيما بعد. ومع ذلك فلم يصل محمود سعيد إلى الرضا الكامل عنه من كامل التلمسانى. لأن سعيد «لم تتقاذفه الحياة الصعبة ولم يترك برجه العاجى إلى العوالم المجهولة والوجوه التعسة». ولو أنه عالج هذه العوالم «لأصاب من المجد فى عالمه الشىء الكثير». فهو أى محمود سعيد «لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافنشى ولا ينقص فى حسه ورقة شعوره عن بول ديلفو».

عندما ينتقل كامل التلمسانى للحديث عن مختار يوضح معيارا آخر سرياليا فى الفن التشكيلى هو عدم التقيد بالقومية فى الفن. «أقوى ما أنتج هو تماثيله (القيلولة) و (رياح الخماسين) و (نحو الحبيب) لأنه ترك نفسه على سجيتها وقلل من غلواء التأثر المطلق بالفن الفرعونى. فتمثال (القيلولة) قطعة ناصعة فى فنه لا لأنه مصرى فى موضوعه أو محلى فى صياغته بل لأن فيه الشىء الكثير من الشعور بالعاطفة الإنسانية» (١٧٦).

إن اللجوء إلى الماضى البعيد يعتبر - طبقا لجورج حنين - تقهقراً وهروباً أمام «اللحظات التاريخية الممقوتة» التى نعيشها والتى «توحى لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها» إذن لكى نخرج من هذا المأزق بطريق إنسانى لابد لنا من «حاسة اليأس». «ليس اليأس بأى حال وسطا راكدا، حيث يطفو للأبد خيال الضعفاء. فإن اليأس لا ينتظر. اليأس جارف. اليأس يقتحم الأبواب. اليأس يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التى من ورائها تنبثق عوالم الخلاص العظيمة». عن طريق «حاسة اليأس» البناءة هذه يؤكد جورج حنين أن السريالية «تشييد وسط التخريب». والجماعات السريالية - وقتها - تواصل «جهادا لا هوادة فيه ضد التحفظ والرجعية بكل أشكالها.. وضد الخمد المنظم لجميع الأذهان» (١٧٧).

حاول السرياليون المصريون ترجمة كل هذه الآراء النظرية عمليا من خلال المعارض الجماعية الخمسة ومعارض أخرى فردية.

أقيم المعرض الجماعى الأول فى فبراير ١٩٤٠ فى قاعة النيل بميدان سليمان باشا - طلعت حرب حاليا - بالقاهرة. وقد أطلقوا على المعارض الجماعية اسم «الفن المستقل» وذلك

التزاما - بوجه ما - ببيان بريتون - تروتسكى وعنوانه «نحو فن حر مستقل»، كما نجد بعضهم يستخدم تعبير «الفن الحر» أيضا.

جاء المعرض الأول تعبيرا عن المصادفة «يجب أن تكون منبعا لمتواليات هائلة ضخمة تبعث على الذهول. وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده». وعن «إعادة الحرية للخيال السجين وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته إلى الأشياء.. وكل هذا لا يسمى عملا سلبيا» (١٧٨).

لذا فقد صمموا صالات العرض بأشكال جريئة وغريبة على الوسط التشكيلى فى مصر. أقاموا «حارة المعاملات السيئة»، يقف فى أولها «الشاعر القتيل» من تصميم جورج حنين وهذه أول وآخر مرة يشترك فيها جورج حنين بعمل فنى. يميل عنق الشاعر القتيل العاجى فى ألم قاتل نحو كتفه المنحدر الذى اختفى خلال طيات القماش. على جسده تناثرت المخلوقات الصغيرة المتعددة من البشر. وتناثرت فى جنبات الحارة «نماذج خشبية علت أجسادها الأحجار رمزا، ولكل رمز ما يصاحبه من صور وخيال، وعلى تلك الرموز تنبت التأثيرات النفسية التى أرادها من كون تلك المخلوقات» (١٧٩).

بعد أكثر من اثنتين وعشرين سنة من هذا المعرض يصفه معلقا بدر الدين أبو غازى: «كان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق. رأينا الرمال التى صاغتها حبكة صباغ الكلاسيكية، وأحاطتها رومانسية ناجى بالمعابد وتماثيل الكباش تتحول عند رمسيس يونان إلى رمال عالم غريب، زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء، والوجوه حطام بشرى كأنها مقاطع من أرض إليوت الخراب. وشهدنا موضوع عروس النيل الذى اتخذه مختار ذريعة لإبداع جمال مصرى نابض بالحياة يتحول عند كامل التلمسانى إلى هياكل عظمية غريقة فى أعماق لا قرار لها.. كذلك أيضا كان احتجاج فؤاد كامل فى لوحاته الثورية. وكان ذلك الخليط من أسماء أجنبية وأسماء مصرية اختفت.. اجتمعوا حول هذه النزعة ووجدوا عند ذات الجدائل لمحمود سعيد تلك الأنوثة الوحشية السافرة التى طالعوا ملامح منها فى لوحات بول ديلفو فجعلوا منها مركز إشعاع وسط أعمالهم التى لم تخل من كثير من الافتعال»(١٨٠).

«كثير من الافتعال».. نعم قال ذلك آخرون أيضا. لكن هذا المعرض كان الإعلان الأول الكبير عن ثورة السرياليين المصريين على مجتمعهم ووسائله الفنية. يحمل من المضمون أهم بكثير من الشكل الذى اتخذوه ذريعة أساسية للهجوم عليهم. وفيما يتعلق بالشكل نفسه فلقد كانوا جميعا فى ذلك الوقت تحت عمر الثلاثين وكان عدد كبير منهم تحت

الخامسة والعشرين، وكان أمامهم الوقت للنضج الشكلى، وقد حدث وأصبح رمسيس يونان وفؤاد كامل أساتذه وروادا لأجيال تالية من الفنانين التشكيليين المصريين.

نجح المعرض الأول فى إثارة ضجة كبرى. فقد بلغت الدعوات التى وزعت حوالى ١٠ آلاف دعوة كما نشر ذات مرة وإن كنت أشك فى هذا الرقم. وكانت النشرات توزع داخل هذا المعرض والمعارض التالية بأعداد كبيرة لاجتذاب أكبر عدد ممكن من الشباب المثقف. ونشر رمسيس يونان فى إحدى تلك النشرات الجزء الأكبر من ترجمته لـ «فصل فى الجحيم» لرامبو، وكان عنوان هذه النشرة «مازلنا فى المعمعة».

صمم المعرض الثانى - فى العام التالى - على هيئة ممر غامض فى مبنى ضخم يتم تشطيبه بالطلاء. تناثرت هنا وهناك أوان مطلية بالجير توضح أن العمل توقف فى المكان منذ ساعات. أياد سوداء متسمرة على الحوائط تشير إلى باب مفتوح يفر منه لهاث شديد لموسيقى من الفم. فى الداخل أزواج ترقص. كان الزوار يدورون وقت الافتتاح فى أنحاء المعرض ويتساءلون: هل الافتتاح هنا؟

يصف جون باستيا المعرض: «متاهة نريد أن نعرف نهايتها» [١٨١]. بينما وصفه رسام بريطانى اسمه «تراكير»: «كانت اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مربكة». «هنا وهناك علقت زينات من شرائط لصق سوداء. وبعض الصور علقت بمشابك غسيل على حبل مشنقة». وهذا الرسام البريطانى هو أظرف من وصف المعرض، فيضيف فى تهكم: «هنا وهناك رأيت خليطا من صور وصحف مقطعة فى تصميمات لا معنى لها. على الأقل بالنسبة لمبتدئ مثلى ومثلك.. هناك بعض رسوم صبيانية للآنسة عايدة شحاتة، على حوائط التيه تدلت أقنعة مضحكة نفذها أبو خليل لطفى. مشاركات رمسيس يونان عبارة عن مجموعة من أجزاء تشريحية تشبه الهراوات. عندما رأيت قماشا نظيفا وقصاصة ورق معلقة فى مسمار قلت لمرافقى أن هذا نحت بارز لكلب يطارد حصانا، وقد أعجبوا بمعقولية هذا العنوان». ويتصور هذا الرسام أنه لو أعطيت خامات وموارد أولية لازمة لصنع سيارة إلى هؤلاء الفنانين السرياليين فسوف يعرون الأسلاك الداخلية ويضعون الإطارات وجهاز التبريد فوق سطحها، ويضعون الوسائد على الأكس ويرى أن هذا «سيكون ملائما تماما للوحاتهم» [١٨٢].

وهكذا فالهجوم على المغامرة السريالية لا يأتى فقط من المصريين المباغتين بها، وإنما أيضا من هؤلاء الأجانب الذين نبتت الحركة الحديثة فى أرضهم، وبالأخص فنانين منهم. فقد كال جون باستيا النعوت السيئة على المشتركين فى المعرض الثانى وحكم عليهم

بأنهم لم يأخذوا المعرض بجدية على الرغم من التعب والقلق الذى عاناه منشطاه: سانتينى وجورج حنين. بينما وقف فنانون وكتاب آخرون - مصريون ولكن قلة - بجانب المغامرة. كتب محمد صادق: «إن الافتتاح كان ناجحا بشكل مرضى، بحيث نعتبر أن الجمهور القاهرى اهتم بهذا المعرض وهو الذى تعود على الفن الأكاديمى الأكثر اصطناعا، لذا يجب أن نهنئ بحرارة الأستاذ جورج حنين منشط هذه الجماعة من الشباب» (١٨٣).

شارك فى المعرضين الأول والثانى جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وعايدة شحاتة وصادق محمد من المصريين وانجيلودى ريز من الأجانب، بالإضافة إلى مشاركة محمود سعيد كضيف شرف من جيل الرواد نظرا للاعتبارات التى أوضحها كامل التلمسانى من قبل. فى المعرض الثانى زاد عدد المشتركين. ففضلا عن الذين اشتركوا فى المعرض الأول نجد ازدياد عدد الفنانين الأجانب والمتمصرين - وسوف نعود إليهم مرة أخرى - مثل ريمون ابنر، لوران مارسيل سالينا، اريك دى نيمش، الآنسات: آن وليامز، توباليان، بهمان، مدام ايمى نمر، هاسيا. وباروخ، محمد آبو، وأبو خليل لطفى الفنان المصرى. وقد ضم المعرض الثانى لأول مرة قسما للتصوير الفوتوغرافى.

جاء المعرض الثانى فرصة أخرى لتأكيد الأسس التى تعمل عليها جماعة الفن والحرية، وقد تضمن كتالوج هذا المعرض بيان « الفن الحر فى مصر» جاء فيه أن هناك أسسا ثلاثة لكى يقوم الفن الحر برسالته فى مصر، هى: الرد على موجة التصوير الكلاسيكى المحافظ، إثارة التعجب فى أذهان الجماهير لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإنارة الوعى النفسى، وربط نشاط الفنانين الشبان فى مصر بالفن الحديث.

من أجل تحقيق هذه الأهداف استمرت جماعة الفن والحرية فى إقامة المعارض الجماعية «للفن المستقل»، فأقامت المعرض الثالث فى فندق الكونتننتال بالعاصمة من يوم الخميس ٢١ حتى السبت ٣٠ مايو ١٩٤٢ بهذه المناسبة يكتب جورج حنين مقالا موقعا بالحرفين الأولين من اسمه بعنوان «رسالة الفن الحر»، نفهم منه أن جورج حنين يرى جماعة الفن والحرية التى قامت بها «طليعة شبابنا الفنى» إحدى الجماعات التى تكونت «فيما بقى من البلاد الآمنة»، «لإحياء ما قتل فى البلاد الأولى بفعل الأيدى الغاشمة». ويقصد بالبلاد الأولى البلاد التى أضيرت من النظم الرجعية فى أوربا وعلى رأسها النازية الألمانية التى سددت ضربة إلى «عناصر الفن المتجدد»، لأن «سياسة الفاشية معارضة - بطبيعة أغراضها - لكل خيال ولكل حلم ولكل مزاح ولكل صراحة»، كان رد الفعل على هذه النظم وتلك السياسة نشوء «تيار نفسى شديد منشط يغمر فنانى العالم المتضامنين مع إخوانهم الذين أصابتهم سياسة الفاشية. وكان لهذا التيار أثر مكهرب: فمن كان قد كف منهم عن العمل عاد

إلى جهوده بنشاط أعظم. ومن أوقف بحثه الشخصى وقنع من الفن بما وصل إليه، بحث من جديد واستأنف طوافه المنتج. ومن ضاعت ثقته فى رسالة الفن الاجتماعية رجعت إليه قوية مدعمة» (١٨٤).

عادت صور محمود سعيد للظهور فى معارض الجماعة، بالإضافة إلى اشتراك راتب صديق وأبو خليل لطفى وأعضاء الجماعة من الفنانين التشكيليين. نشرت المجلة الجديدة قبل افتتاح المعرض الثالث الجماعى تقول «إن لهذا المعرض قيمة استثنائية، إنه سيشمل لأول مرة أعمال بعض كبار فنانى سوريا ولبنان، وهذه ظاهرة جديدة سارة لارتباط فنانى البلدين الشقيقين وإنا نحمد لهؤلاء كريم اتجاههم نحو أصدقائهم فى مصر» (١٨٥). وهذه أول إشارة إلى اشتراك فنانين عرب، تحقيقا لما أعلنته من أهداف.

وصفت جريدة «اليراع» العمالية هذا المعرض: «فى المعرض الحالى للجماعة رسوم زيتية ومائية وشمسية مركبة وتماثيل وأقنعة (ماسك) تنطق عن هذه الروح التى تعتمد فى معظمها على مذهبى فرويد وماركس فى التحليل النفسانى والاقتصادى. وموضوعات هذه المدرسة فى الغالب الطبقات العاملة أو من يسمون«بالصعاليك» ويبتعد تلامذة هذه المدرسة عن موضوعات الطبقات الخاصة بمقاصفها الفاخرة وترفها وبذخها. ومن أروع ما عرض فى المعرض الحالى صورة لكناسين يتناولان طعامهما فى انزواء ولكن الرسم بألوانه القاتمة استطاع أن يبرز قوة العزيمة الكامنة فى جسوم هؤلاء الناس وقلوبهم. وفى زاوية أخرى من المعرض نجد صورة رائعة حقا لفتاة قد حاصرتها الأوضاع الاجتماعية فنهشت صدرها نهشا، وطوقت ساقيها فأهاضتهما حتى بدت الفتاة ضامرة الذراعين مهزولة الوجه والجسم»(١٨٦).

فى يوم الجمعة ١٢ مايو ١٩٤٤، افتتحت جماعة الفن والحرية معرضها الجماعى الرابع «للفن المستقل» فى صالة للطعام بمدرسة الليسيه فرانسيز. بشارع الحواياتى بالقاهرة. استمر المعرض حتى ٢٢ مايو وضم ١٥٠ عملا فنيا بين تصوير ونحت وتصوير فوتوغرافى. كانت إقامه المعرض فى صالة للطعام مشكلة نجحت الجماعة فى حلها بلطف وذوق ودعابة أيضا.

يعلق ريتشارد موصيرى ناقد جريدة البروجريه اجبسيان على هذا المعرض قائلا إنه يجب الإشادة بهؤلاء الشبان الذين استطاعوا الوصول إلى إقامة المعرض الرابع رغم كل الصعوبات، وعدم الرعاية التى واجهتهم، كما أن الدرس المثير للإعجاب هو أنهم استطاعوا تقديم هذا المعرض بإرادتهم القوية فقط.

يلاحظ موصيرى أن اسم محمود سعيد يبرز فى هذا المعرض بلوحتين له، فيتساءل: «هل يشترك محمود سعيد فى المعرض من أجل دعم زملائه الشباب باسمه وموهبته، أم أنه ترك نفسه يختبر بسخاء معرفة كل الناس به؟ هذا الفنان الذى لا يتوقف عن إثارتنا بتكويناته المبهجة وتميز أسلوبه وتلوينه الخاص» (١٨٧).

اشترك فى المعرض الرابع اسم جديد هو سند بسطا الذى عرض لوحتين «مجردتين من الرقة»، واشترك من أعضاء الجماعة المصريين: فتحى البكرى بخياله الخصب وفؤاد كامل الذى يمزج ألوانه الغنية بمفهوم ممزق عن التكوين، وسمير رافع اشترك ببعض اللوحات المرسومة بالقلم الرصاص ذات تكوينات حادة وراسخة، وسعد الخادم، وراتب صديق.

واشترك من الأعضاء الأجانب: انجيلودى ريز، سوزى جرين، ارت توباليان، واشترك فى التصوير الفوتوغرافى فى ايدابل ومدام هاسيا والأخوان سرى.

نلاحظ أيضا أنه ليس جميع من اشترك فى هذا المعرض كانوا بالضرورة سرياليين، فالذى جمع المشتركين هو الإيمان وممارسة روح الحرية والتجديد فى الفن، ونلاحظ فى هذا المعرض بالذات اشتراك يوسف عفيفى وحسين يوسف أمين وهما من أساتذة جيل الفن والحرية.

كان من السهل على من يدخل المعرض الخامس «للفن المستقل» أن يشعر بأنه المعرض الأخير، فقد جاء أكثر بساطة وأقل غرابة من المعارض السابقة، حتى أنهم زينوا المناضد بمفارش أسبانية ونباتات جهنمية بطريقة رزينة. وبالفعل فإنهم لم يقيموا معرضا جماعيا آخر بعد هذا المعرض، وكان ذلك إيذانا بانتهاء «العصر الذهبى» لجماعة الفن والحرية السريالية المصرية. بل إنهم كانوا مهددين بعدم إقامة هذا المعرض نفسه بسبب عدم وجود قاعة له لولا جهد الأستاذ «جوسار» الفرنسى الذى نجح فى توفير نفس قاعة الطعام التى أقاموا فيها معرضهم السابق فى مدرسة الليسيه فرانسيز فى شارع الحواياتى - يوسف الجندى حاليا - فى باب اللوق.

افتتح المعرض الجماعى الخامس «للفن المستقل» فى يوم الأربعاء ٣٠ مايو ١٩٤٥، واستمر حتى ٩ يونيو. اشترك فيه ثلاثون فنانا بأعمال يصفها ريتشارد موصيرى ناقد جريدة البروجريه اجبسيان بأنها «كانت فى مجملها متجانسة ومنسجمة، تسيطر عليها الطليعية مع استبعاد كل أنواع الأكاديمية. لكن المنظمين فاجأونا بعرض بعض الأعمال التى تبعث على الحزن.. تلتقى فى المعرض اتجاهات أكثر تنوعا وأكثر تعسفية وأكثر سذاجة أيضا» (١٨٨).

بل يصل الناقد إلى درجة مهاجمة المعرض بأنه لا تتوفر فيه الشروط الأولية لمعرض يريد أن يعيش ويفرض نفسه.

من بين الأسماء الجديدة التى اشتركت فى هذا المعرض من المصريين هناك: إبراهيم مسعود ولطفى زكى وكمال يوسف وعزيز رياض. ومن الأجانب: ادوين جاليجان وروبير ميدلى، وكينيث وود، وباج. وقد لاحظنا أنه فى كل معرض هناك أسماء جديدة تشترك مما يدل على أن معارض الفن والحرية كانت فرصا لتقديم فنانين جدد إلى الحياة التشكيلية فى مصر. كما نلاحظ حرص الجماعة على تخصيص جانب للتصوير الفوتوغرافى فى وقت لم يكن فيه التصوير الفوتوغرافى متقدما من الناحية التكنولوجية مثلما هو الآن، وقد برز فى هذا الجانب مصريون مثل خورشيد ووديد سرى بالإضافة إلى ايدابل، وايداكار، وهاسيا.

ما أجمل هذا الركن

لم تفرق جماعة الفن والحرية بين مصريين وأجانب أو متصرين، ولا بين مسلمين ومسيحيين أو يهود. كان الأساس فى الانتماء لها هو الانتماء إلى روحها وأفكارها. بل إنها كجماعة سريالية كانت عالمية المنظور. وقد شارك الأعضاء الأجانب أو المتمصرين بدور كبير فى نشاط الجماعة بحكم اطلاعهم على تيارات الفن الحديث فى الخارج. لذا فمن الإنصاف أن نتحدث عنهم ولو بمرور سريع، إذ أن الحديث عنهم بالتفصيل يحتاج إلى بحث مستقل. ثم نتوقف بعد ذلك عند الأعمدة الثلاثة للفن التشكيلى السريالى فى مصر: رمسيس يونان، فؤاد كامل، وكامل التلمسانى.

اريك دى نيمش:

يصفه الناقد الفنان محمد صادق بأنه فنان معروف فى أوربا، لقى نجاحا كبيرا فى باريس، يتميز أسلوبه بقوة التعبير والصرامة، ونقاء خطه المرسوم بثقة واضحة، وبساطة ألوانه. تتمتع لوحاته بتوازن وتناغم فى التكوين. داخل هذا الأسلوب الكلاسيكى دفع دى نيمش بغرابة عميقة غير باردة، ويمتلك حرية تفر من الواقع (١٨٩). بينما يرى ايدمون ميلر أنه مزخرف أكثر منه مصور. يرسم بعناية فائقة ثم يلون ما يرسمه. «كل مرة يحاول فيها التصوير يفشل، الدليل على ذلك لوحته (طيف بسيط). أما استعاراته فهى موحية جدا»(١٩٠).

له لوحة «قصر اوترانت»: بيت غامض. شبح. امرأة مجنونة. سلم ملوث بالدماء. لون دموى يشمل اللوحة يجعلنا نعيش كل مرعبات هذه الرواية. لوحته «الأرملة»: صورة لشكل أنثوى ينوح فوق رمز لعضو جنسى مذكر فى حالة هياج كامل. فى لوحته «فينوس» نشعر أن الجمال ليس إلا قناعا رائعا بالفعل.

بشكل عام، تتداخل فى لوحاته الرقة مع القوة، الألوان الأكثر ثراء مع الأكثر ضبابية.

ريمون ابنر:

عندما اشترك ريمون ابنر فى المعرض الثانى للجماعة كان عمره لم يتجاوز العشرين عاما. بل لقد بدأ الرسم قبل ثلاثة شهور فقط من إقامة المعرض. ومع ذلك برزت موهبته من اللحظات الأولى، وتبدت لديه حساسية خاصة للألوان. وإن كانت أعماله الأولى لا تخلو من سذاجة وتحريف اعتباطى. علق الناقد «جون باستيا» على اشتراكه فى المعرض قائلا: «نعتقد جيدا أنه يمكننا أن ننسب إليه لقب مصور بعد عناء» [١٩١]. كتب ريمون ابنر فى كتالوج هذا المعرض الثانى: «إننى أرسم لأننى أكون دائما فى حالة نوم من الساعة الثانية حتى الرابعة. والرسم هو الوسيلة الوحيدة التى توقظنى».

يقول عنه الفنان التشكيلى الكبير حامد عبد الله إنه ذهب إلى الفنان الفرنسى المشهور ليجيه والتقى عنده بالرسام اليونانى المولود فى الإسكندرية قسطنطين ماكريس ونشأت بينهما صداقة. وقد هاجر من مصر بعد ثورة ١٩٥٢، ولكن قبل هجرته أقام عدة معارض فنية منها المعرض الذى أقامه فى جاليرى علاء الدين بشارع قصر النيل عام ١٩٤٨ .

كتب ميشيل سوفور عن ابنر فى قاموس الفن التجريدى إنه دخل كلية الفنون الجميلة فى باريس لكنه لم يستمر بها. وقد بدأ التحول إلى التجريد عام ١٩٥٢ تحت تأثير الفنان ماليفتش. كما أقام عدة معارض فى فرنسا ويوغسلافيا وفنزويلا. وكان يعتقد فى ذلك الوقت أنه الوحيد غير التشخيصى فى مصر. وقد توفى منذ بضعة سنوات .

حزقيال باروخ:

مصور ولد فى الإسكندرية. ذكر عنه صديقه إدوار ليفى أنه يحب الموسيقى الكلاسيكية، وأم كلثوم، وفتحية أحمد، وديستوفسكى وبول إيلوار. تأثر بالفنان الفرنسى جوميير. مثله مثل معظم الأعضاء الأجانب والمتمصرين فى الجماعة هاجر إلى فرنسا وتحول إلى التجريد.

كتب جورج حنين مقالة بعنوان «حول باروخ» بمناسبة معرضه الذى أقامه فى بداية عام ١٩٤٥، عبر فيها بأسلوب سريالى عن المرحلة السيريالية فى أعمال باروخ. يقول جورج حنين: «واصل باروخ غزو وسائل تعبيره الحالية ـ داخل نفسه أولا ـ عن طريق تنقية مستمرة لرؤيته الأولية. ترسم أعماله مسارا من تلك المسارات التى يضرب فيها نقاء الأوكسجين المتصاعد الدم الأكثر سرعة وصلابة». يتوقف جورج حنين عند لوحات باروخ فى الطبيعة

الصامتة ويصفها بالنجاح المشجع. «وصل باروخ فى هذه اللوحات إلى عناصر تميل إلى أقصى حرية واستقلال فى تنسيق اللوحة وذلك عن طريق إرسال متعذر كبته للون مصطفى، وعن طريق الدخول فى مناقشة مع الحياة الهادرة فى الخارج. إنه فى ذلك مثل قليل من الفنانين الذى ينسقون لوحاتهم بود آملين فى وحدة تبدو من أكثر جوانب الخامة سرية. من هذه التكوينات المضمومة كما لو كانت متعانقة، ينطلق تحد ينفجر فى كل قيمة مجمدة وفى كل حياة راكدة. من الصعب تصديق أن هذا النظام التشكيلى الصارم الذى يلتزم به الفنان (ونحن) هو مبدع بهجة» (١٩٢).

ينهى جورج حنين مقالته حول باروخ قائلا: «إنه إنسان يرسم بكل قواه. إنه قادر اليوم على السيطرة على التأثيرات التى ينتقده البعض بالاستسلام لها. إن الفن بالنسبة له ليس لسانا ميتا».

السيدة بن بهمان:

كانت زوجة طبيب نفسى، كما كانت مسئولة عن تنظيم المعرض السنوى لنادى سيدات القاهرة. ترى أن «كل الموضوعات موجودة فى الطبيعة، وتفضيل رسم موضوع ما عن موضوع آخر هو بالفعل عمل فلسفى». يصف ريتشارد موصيرى تصوير مدام بهمان بأنه «تعبيرشخصى جدا على وجه الخصوص تعجبنا ملاحظة الاستقلال والميل الواضح للتبسيط والنظام فى أعمالها، مما يعطيها نوعا من التعاطف واللاواقعية التى تشوش على النظرة الأولى، لكن عندما نتريث نجد أنها مؤثرة. هذه الفنانة تسيطر على فن مناسب لها. إن كوزو يقول (ما يهمنى فى اللوحة قبل كل شىء هى الكتل وشخصية اللوحة) ومن شاهد لوحات مدام بهمان يجد فيها كل هذه الخواص. إنها تهمل كل تشابه لكى تؤكد على شخصية موضوعاتها سواء فى الوجوه أو المناظر الطبيعية. «وجه بوب» الذى رسمته هو انطباع حول بوب أكثر منه وجه هذا الجندى. وهى لم تخش اقتلاع أزرار بدلته الرسمية لكى تلصقها على لوحتها.. وفى لوحتها «عمق البحر» ثراء فى القيم والألوان الممزوجة» (١٩٣).

لها لوحة عن «الكوافير» تبرز فيه شخصية كاريكاتورية لحلاق السيدات، على وجهه ضحكة مصطنعة، شاربه مرسوم بعناية، شعره معقوف على صدغه. لها لوحة أخرى عن «القديس بطرس» تخيلته فيها بلحية زرقاء كالعقد وعين شهوانية.

لوران - مارسيل - ساليناس:

عندما قالوا لساليناس «أنا أرسم إذن فأنا موجود» رد بالحكاية التالية: مر «كورو» أمام لوحة «لكوربيه» تمثل ركنا فى غابة، فقال كورو ما أجمل التبرز فى هذا الركن!

كان عمر ساليناس عندما اشترك فى المعرض الثانى للفن المستقل سبعة وعشرين عاما لذلك وصفوه «بالعجوز» كان فى تلك الفترة يعتمد على الكولاج ذى الاستلهام التكعيبى. من لوحاته «فينوس الأولى» حيث تخرج ثقيلة وشهوانية فى جلدها الوردى، مثل عشب مائى تحول إلى امرأة. ويرى محمد صادق أن ساليناس ضل الطريق وأصبح مصورا بينما كان من المفروض أن يتخصص فى «الأفيش» أو لوحات الإعلانات (١٩٤).

إيمى نمر:

كريمة الدكتور فارس نمر عضو مجلس الشيوخ وصاحب جريدتى المقتطف والمقطم فى الثلاثينيات وقد تزوجت فى فبراير ١٩٣١ من «سمارت» السكرتير الشرقى الأول فى دار المندوب السامى البريطانى فى مصر. لها رسوم بالقلم الرصاص. كانت تميل إلى تصوير شخوص تبدو مصابة بفقر دم. من لوحاتها «دراسة تحت الماء» تدرس فيها هيكلا عظمياً تغمره الأسماك ببرودة وهدوء. و «بورتريه لإنسان أصم» يبدو فيه اهتمام خاص بالتفاصيل. و«حلم طفل» التى تتمتع بالبساطة.

توياليان:

رسامة أرمنية اشتركت أيضا فى معارض صالون القاهرة ونادى سيدات القاهرة. متأثرة فى أعمالها بالتعبيرية الألمانية. تعتمد على الهندسة فى تكوين لوحاتها، ومنها تنبع موسيقى خاصة يسود فيها الأزرق والأخضر والأصفر. يقول عنها إيدمون ميللر إنها استطاعت ترجمة صوت الكمان بشكل مرئى».

هاسيا

كانت من النساء الأوائل اللاتى مارسن - وعرضن - أعمالهن فى التصوير الفوتوغرافى فى مصر. كانت تعتمد على التوليف فى الصورة أو على التأثيرات المعملية مثلما نجد فى صورتها «العب مع المسخ». بينما نجد فى صور أخرى إبرازاً لجمال واقعى مثلما فى صورتها «فتاة». وقد صورت كتاب الرسام الفرنسى التكعيبى أندريه لوت عن مصر.

رسمه لا يعرف الراحة

بدأت المرحلة السريالية عند رمسيس يونان وهو طالب فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، وتعمقت بتعرفه على جورج حنين فى جماعة «المحاولين». استمرت تلك المرحلة حتى عام ١٩٤٧، تلتها فترة شبه صامتة استغرقت حوالى ١٠ سنوات، وهى الفترة التى هاجر فيها إلى فرنسا، رغم اشتراكه فى بعض المعارض خارج مصر.

بعد عودته إلى مصر بدأ مرحلة أخرى تحول فيها إلى التجديد، دشنها بمعرض جماعى تحت عنوان «نحو المجهول» أقيم عام ١٩٥٨، وكرسها بعد ذلك فى كتالوج جماعى أيضا بعنوان «المجهول لا يزال» وزع فى العام التالى.

كان من الممكن خلال مرحلة رمسيس يونان السريالية التنبؤ بانتهائه فى التجريد. فمن خصائص لوحات تلك المرحلة وجود عدة صلات بينها وبين النحت، ملخصا اهتمامه بالكتلة والفراغ داخل تكوين اللوحة، وتفصيلها باختصار هو:

١- الإحساس الحى بالجسد البشرى. مع كل التحريفات فى هذا الجسد، الذى يتلوى ألما أو شبقا، والفتى يموت، أو يعلق من أطرافه، أو يأخذ تكوين الحجر. فى الجسد مركز تعبير اللوحة.

٢ ـ اهتمام الفنان بالفراغ فى اللوحة. الفراغ الذى يبرز الكائنات، ويبرز على الأخص صمتها، مثلما يبرز الفراغ فى لوحات عدد من الفنانين السرياليين، أبرزهم جورجيو دى كيركو، حتى يمكن أن نطلق على هذا الفراغ «فراغ سريالى».

٣ ـ اهتمام رمسيس يونان بالتحليل الصارم. وربما يعود ذلك إلى ثقافته وعقله الناقد، تبدو شخصياته نفسها كما لو كانت خاضعة لفلسفة معينة. أحيانا تغلف وجوهه الرخامية



ملامح من صمم فظ. لكن هذه الوجوه الرخامية اختفت فى بداية مرحلته الجديدة التجريدية وكان من الطبيعى - والأمر كذلك - أن يحل محلها الرخام نفسه، أو شىء شبيه. فقد اشتغل فى تلك المرحلة الأخيرة على شكل الحصى، أو «الظلط».

لقد تأثر رمسيس يونان بالنحات الانجليزى الكبير هنرى مور، وكتب عنه عدة مقالات. يستند بدر الدين أبو غازى إلى ترجمة رمسيس لفقرات يؤكد فيها هنرى مور أهمية عناصر التصميم المجردة وامتزاجها مع العناصر الإنسانية والنفسية، ليقرر أبو غازى: «هذا يفسر اتجاه رمسيس فى مرحلته السريالية إلى احترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة، عن رؤيا معتزلة داخل أعماقه، وهو يفسر أيضا عزوفه عن أوتوماتية التعبير عند طائفة من السرياليين. فهو لم يعالج الرسوم التلقائية إلا لماما. وكذلك لم يقنع بهذه الخزعبلات السريالية التى تعمد إلى الإثارة عن طريق تجميع أشياء غريبة متناقضة فى مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها. ضمن هذه الناحية هو أقرب إلى الفنان السريالى ماكس إرنست. إبداعه ليس مجرد التفنن أو الابتكار وإنما هو ثمرة رؤى تراوده يضاف إليها فكر يغوص فى بواطن الأشياء» (١٩٥).

إن «اهتمام رمسيس يونان بعناصر التصميم المجردة وامتزاجها مع العناصر النفسية والإنسانية» هى نفس الملاحظة التى عبر عنها كامل التلمسانى - قبل أبو غازى بنحو عشرين سنة - عندما علق على لوحات رمسيس يونان التى اشترك بها فى المعرض الجماعى الأول «للفن المستقل» قائلا: «إنها فن ثقافى من الطراز الأول، تقوم فيه القوى العقلية المفكرة بنصيب كبير، كما تشترك فيه الرغبات المتنوعة لنزعات العقل الباطن المتجردة» (١٩٦).

هناك أمثلة عديدة على تلك الخصائص النحتية والتجريدية فى لوحات رمسيس يونان السريالية. منها لوحة من عام ١٩٤٤ تبدو فيها أنثى متكئة تذكرنا بأنثى هنرى مور حيث تنثنى الساقان والذراعان فى انسجام. ولوحة «دون كيشوت» المشهورة التى عرضها لأول مرة فى المعرض الجماعى الثانى «للفن المستقل». للأسف لا نعرف مصير هذه اللوحات، حيث يتجلى فيها «عمق الفراغ» فى أعمال رمسيس يونان.

فى هذه اللوحة يترجم الفنان بأسلوب مهجور فى فن الحفر «الجرافيك» المرارة الطويلة فى حكاية هذا الشريف الأندلسى «دون كيخوته». نلاحظ فيها احساساً رائعاً بالمنحنيات، وسخرية لاذعة، وتصورات لا تنقصها القوة. كما نلمس رغبة الأشكال للتوثب والانطلاق، لكنها عاجزة عن إتمام الدورة. تبدو القلعة البعيدة فى اللوحة «كالشبح أمام حصان دون كيشوت الهزيل. بينما الطريق يبدو مسدودا. يبرز من بين ثناياه وجه جون زوبانزا البائس العليل، وكأنه مفكر إغريقى هرم. فى حين تمتلئ المساحة كلها بصخور جافة ناتئة» (١٩٧).

وقد اشترك رمسيس فى نفس المعرض الثانى بلوحات «الحجاب المدلى»، «لعبة الداخل»، و«الطفلان» وهى دراسة يقظة ومؤثرة مرسومة بلون ذهبى لامع بشكل عام. يجيد فيها رمسيس يونان الاستخدام الدرامى للضوء والظل، ويبدو لديه إحساس «بالمؤثرات الخفية» فى التكوين.

إذن، فرمسيس يونان متميز وسط السرياليين. يعود هذا التميز إلى امتزاج موهبته بثقافته، ومعرفته الوثيقة بتاريخ وعلامات الفن التشكيلى على مر العصور، وبخاصة فى الفن الحديث. هذه المعرفة التى تظهر فى رمسيس يونان الناقد الفنى. «لقد أطلعه (حمزة كار) أستاذه فى الفنون الجميلة على عالم سيزان وانطلقت تطلعاته الشخصية بين كتابات اوزنفات وأعمال هنرى مور. وهو فى هذه الفترة يلتهم كتابات اندريه بريتون الذى أسلمت السريالية اليه زعامتها. ويغوص فى نظريات فرويد، ويقرأ أراجون وايلوار، وكل الكتاب والمفكرين الثوار. فتستقر النزعة فى نفسه على أسس فكرية ونظرية» (١٩٨).

إلا أنه يتفق مع السرياليين فى سيادة الاتجاه إلى التعبير المأساوى، حتى عندما ركز اهتمامه على «جحيم رامبو» ووجود كامى «وما كان غريبا أن يترجم لهما حين أخرج لوحاته (الطبيعة تنادى الفراغ) و (قيلولة) وغيرهما».

رغم سيادة الاتجاه المأساوى من حيث التعبير، وحرص رمسيس يونان على البناء والتصميم العام وعنايته التى قد تصدم المشاهد بأصغر التفاصيل، «والاستكشاف البطئ الحذر لحبكة الألوان حتى لو كانت مجرد سبيكة من البياض والسواد»، من حيث التشكيل، رغم كل هذا يظل التعبير النهائى والعام لديه تشكيليا وليس أدبيا.

إن رمسيس يونان مصور بكل معنى الكلمة. «يرسم أعصابا متوترة إلى درجة التقطع، إلى درجة استدعاء القطع. رسمه لا يعرف الراحة، ولا التوقف، ولا التراخى» (١٩٩). يحرص رمسيس يونان على «تطوير المتطلبات التشكيلية للفن ضمن ميتافيزيقية قهرية بالنسبة له. لا تحول هذه المتطلبات إلا صدفة العمل، وليس جوهره أو حقيقته طالما يسارع الفنان بالاستجابة لشرط التوازن والكتلة».

نجد فى أعماله الأكثر شجاعة تحكما جماليا يأتى من دراساته السابقة. وتحقق حساسيته التشكيلية نوعا من التوازن الصحى.

يساعد تلوينه الساخن والدقيق على إبراز العنف الموجود فى بعض لوحاته، بينما تمتلك لوحات أخرى جمالا يستدعى الجمال المؤثر الذى يعطيه الرسامون الصينيون القدماء إلى وحوشهم (٢٠٠).

للأسف، استغرق كثير ممن كتبوا عن المرحلة السريالية عند رمسيس يونان فى الوصف الخارجى للوحاته، مما جعلهم ينزلقون إلى التركيز بسطحية على الرمز الأدبى ، أو كما قالو: التعبير عن الجوع أو الجنس أو المعاناة منهما. هناك مئات من المصورين عبروا عن تلك الأزمات الخالدة لكننا نظلم رمسيس يونان حينما لا نرى فى لوحاته السريالية إلا مجرد التعبير عن أزمة جنس أو جوع. إن الرمز عارض، أما التكوين والأسلوب فباقيان بقاء الفن. وهما اللذان يكتسبان قيمة فنية بينما يخزن الرمز كقشرة خارجية لهما.

أذكر هنا مثلين للناقدين صبحى الشارونى ومحمد شفيق. يقول صبحى الشارونى - رغم أنه من أفضل من كتبوا فى مصر عن السريالية من الكتاب المعاصرين - «فى تلك الفترة كانت لوحات رمسيس يونان ورسومه من خلال ألوان بنية داكنة أشكالا غريبة تصدم المتفرج. وتدور حول الجوع والجنس. فمثلا نجده فى إحدى لوحاته يرسم طبقا عليه ثدى امرأة. وفى أخرى نرى شجرة تثمر عيونا ونهودا وأفخاذا وفى لوحته (العشق المفترس) التى رسمها عام ١٩٤١ يتجلى اهتمامه بالتعبير عن أعماق العقل الباطن والصراع الذى يعتمل هناك حول الجنس [٢٠١]. نفس التعبير يكتبه محمد شفيق بأسلوب أكثر مجازا: «فى هذه المرحلة، نشاهد مظاهر فن تصويرى مشحون بدراما فاجعة يختلط فيه الحلم بالواقع، ويقوده خيال محموم تتصارع فيه شتى الرؤى. تبرز فيه وجوه عرقى تندلع فيها إنسانية مرعبة، تنادى فى يأس من ينقذها. وأيد تلتف حول الأجساد تعتصر رحيقها، كالأفاعى المفترسة. ونساء عاريات فى أجسادهن قسوة وتشنج حيوانى. وأشجار تنبت فى صحراء قاحلة ذات نهود. وقبضات معروقة تمتصها الرمال، النسوة عجائز يلبسن (اليشمك)، فى اختناق الموت الأخير. وكانت أبرز أعمال هذه المرحلة لوحتى (على سطح الرمال) ١٩٣٩ و (العشق المفترس) ١٩٤٠» [٢٠٢].

وعندما يتناول نفس الكاتب لوحة أخرى من لوحات رمسيس يونان السريالية يصفها أيضا بلغته الأدبية قائلا: «فى عام ١٩٤٥ رسم يونان امرأة غريبة مغلولة الجسد، مستلقية فى بؤس وفى ألم، أمام سد هائل من السواد ومن القتامة التى ربما تكون قتامة سماء أو قتامة بحر. تحيط بها الظلال الكثيفة من كل جانب، وهى تذكرنا بشخوص بيكاسو البائسة التى راح يصورها على امتداد مرحلته الزرقاء» [٢٠٣].

هنا لا أنتقص من مستوى كتابة الكاتبين، كما لا أعنى أن الفقرات السابقة التى كتباها تنتقص من مستوى إبداع رمسيس يونان. لكننى أعنى أنهما لم ينقدا رمسيس يونان، بل عبرا عن لوحاته السريالية بوصفها من وجهات نظرهما. وهذه ليست مشكلتهما فقط، بل هى

مشكلة تتعلق بنقد الفن التشكيلى بعامة وفى مصر بخاصة. وتزداد حدة المشكلة عندما يتعرض الكاتب لفن سريالى أو تجريدى مما ينتج عنه ظلم للفنان المصور حتى ولو بوصف بديع لإبداعه. على كل حال، ليس هنا مجال الخوض بالتفصيل فى مشكلة محض نقدية، لكننا سوف نواجهها فى الكتابات التى تناولت أعمال سرياليين آخرين.

يشير معرض رمسيس يونان الذى أقامه فى باريس عام ١٩٤٨ إلى بداية مرحلة الانتقال من السريالية إلى التجريد. يزيد فى أهمية العرض كتالوجه الذى احتوى خطابات متبادلة بين الفنان وجورج حنين، والتى تشكل «وثيقة ذات أهمية خاصة عن مواد العمل الفنى فى نفس فنان ذى معرفة حميمة بأبحاث شعراء الطليعة. يتجلى فى هذه الوثيقة التوجس من كل ما هو حيلة». كما تتيح المقارنة بين الفنان والكاتب: «فهذا التوجس أوضح عند الكاتب - جورج حنين - منه عند الفنان رمسيس يونان. يقول جورج حنين إن مالا اسم له هو وحده الذى يوجد حقا.. لكن يبدو أنه مشغول بالقلق الخلاق أكثر من انشغاله بالخلق الفنى» (٢٠٤). ونجد ترجمة كاملة لهذه الخطابات فى الفصل الخاص بالوثائق من هذا الكتاب.

تجنب رمسيس يونان فى هذا المعرض: «كل ما هو تلقائى. يحرص على إنقاذ الأشكال التى تتولد بين يديه بالحب الذى يحمله لها. إذا نظرنا فى أعماله بدت لنا لأول وهلة سبيكة عجيبة من الحبر الشينى واللون الأبيض، بحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على أشكال قد يصفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تفسحه لغزيتها من مجالات التصوير. على أنه يبدو أن الفنان يسعى أكثر فأكثر إلى التخلص من كل تهويل ومن كل ما يربطه بفكر ينطوى على قليل أو كثير من الرومانتيكية، وأعماله الأخيرة التى تتميز بصلابتها تبشر بتصوير عار عرى النجوم، حتى لينسينا طريقة صنعها» (٢٠٥).

هناك اختلاف حول نقطة انتقال رمسيس يونان إلى التجريد. فبينما يجمع شوقى عبد الحكيم وفؤاد كامل على أنها فى العام ١٩٤٧ إلا أن الأول يرجعها إلى المعرض العالمى للسريالية فى باريس، ويرجعها الثانى إلى معرض «الأعمال الأتوماتية» فى القاهرة الذى أقيم فى مدرسة الليسيه فرانسيز. أى عندما كان رمسيس يونان مازال داخل إطار السريالية.

لماذا انتقل رمسيس يونان من السريالية إلى التجريد؟؟

يجيب شوقى عبد الحكيم: «كان مفهوم رمسيس يونان للخيال أكثر انطلاقا وتحررا من مفهوم السرياليين، ذلك المفهوم الذى يقول عنه رمسيس يونان إنه كان محدودا ومسورا. ولا يتعدى المفهوم الفرويدى. وهو مفهوم يقود الفنان إلى القوقعة داخل الموضوع. والموضوع لا

يتعدى تناول المشكلات والقضايا التى تصطرع داخل المجتمعات الحديثة دون التعمق والتوغل فى الجذور والمقومات الأولى المجردة للأشياء» (٢٠٦) . وأنا أذكر هنا إجابة شوقى عبد الحكيم مع التحفظ على التعبير الذى ينسبه إلى رمسيس يونان بأن مفهوم السرياليين كان «محدودا ومسورا ولا يتعدى المفهوم الفرويدى». فأنا لم أعثر على هذا التعبير على لسان رمسيس يونان فى أى مكان آخر، كما أن شوقى عبد الحكيم نفسه لم يذكر المصدر الذى أخذ منه هذا التعبير.

بينما يجيب داود عزيز عن نفس السؤال برأى غريب، فهو يرى أن رمسيس لم يبرز فى التجريد شأن البارزين من أقطاب هده المدرسة وان انتقاله من السريالية إلى التجريد «بمثابة عملية هروبية ومحاولة لمسايرة فكرة الانتشار التى لمسها الفنان فى أوربا ولم يدرك حقيقة أن هذه المدرسة نفسها - أى التجريدية - فى طريقها إلى الأفول فى أوربا ذاتها» (٢٠٧) . بالطبع لم تأفل التجريدية كما قال داود عزيز ولن تأفل، وهو نفس الشىء الذى قيل عن السريالية من أنها ماتت بينما يغيب عن أذهان البعض أن هناك اتجاهات فى الفن لا تموت لأنها مستمدة من الحياة نفسها ولا تخرج عنها. وأخشى أن يكون داود عزيز قد انطلق فى رأيه هذا من منطلق سياسى فقط. وعلى أية حال لم يعرف عنه - ولا عن شوقى عبد الحكيم - أنه ناقد تشكيلى.

فى كتالوج «المجهول لا يزال» الذى وزع فى معرض حامد ندا عام ١٩٥٩ يوضح رمسيس يونان بنفسه السبب الأساسى لانتقاله من السريالية إلى التجريدية، والذى يكمن كما أسماه فى «طلاسم الكون» التى يقف الفنان حائرا أمامها. وهو لا يجرى كما جرى شوقى عبد الحكيم أو داود عزيز وراء الإقلال من شأن السريالية أو تحقيرها، بل يعترف بفضلها كمرحلة هامة فى حياته الفنية والفكرية: «إلى هذه الحركة السريالية يرجع الفضل كذلك فى أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة والظاهر بالباطن والحكمة بالجنون والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التى تناهبتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق. غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تطفأ، لم تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوساوس التى أصبحت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليوم. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه أمام طلاسم الكون، لكأنه عاد إلى حيث كان فى فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشياء مغزى ومدلولا. وهكذا لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها، ولا أن يقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة، أو المجازات المستعارة.

لذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية».

الواضح من هذا التفسير أن تحول رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية مبعثه فكرى فى الأساس «عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية». لأن حيوية التجريد تعتمد على التحليل والتركيب وليس على حياة الواقع أو الأسطورة. فهل عثر رمسيس على مادة الوجود الأولية فى مرحلته التجريدية والأخيرة؟ ذلك سؤال أرجو أن أجيب - أو يجيب كاتب آخر - عنه فى بحث آخر.

التعبير عن مشاعر كرسى

ولد فؤاد كامل فى بنى سويف فى ٢٨ أبريل ١٩١٩ . وهو واحد من الذين أثر فيهم يوسف العفيفى عندما كانوا تلامذة فى المدرسة السعيدية الثانوية، وكان العفيفى يدرس لهم الرسم ويفتح عيونهم على الفنون البدائية. واصل فؤاد كامل طريقه الأكاديمى فحصل على دبلومى المدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالى للتربية الفنية. عمل مدرسا للرسم - مثل رمسيس يونان - فى بعض المدارس، واختير مثل رمسيس أيضا للتفرغ عا م ١٩٦٠ اشترك فى جماعة « الشرقيين الجدد» عام ١٩٣٧ حيث تعرف على كامل التلمسانى الذى كان من أكبر المتحمسين لها. كما اشترك فى جماعة «جانح الرمال» عام ١٩٤٧ والتى أقامت معرضا للأعمال الأوتوماتية فى نفس العام، كان من أهم المعارض التى شارك فيها عدا معارض الفن المستقل، معرض «نحو المجهول» الذى أقيم بقاعة «كولتورا» فى القاهرة عام ١٩٥٨، ومعرض السريالية الدولى فى باريس عام ١٩٤٧ . حصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى معرض «الفنانين العرب» الذى أقامته جامعة «برديو» فى الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ . مثلما حصل على الجائزة الأولى فى التصوير من بينالى الإسكندرية عام ١٩٦٨ .

كان فؤاد كامل من أصغر أعضاء جماعة الفن والحرية. عندما اشترك فى المعرض الأول للفن والحرية عام ١٩٤٠ لم يتجاوز عمره واحداً وعشرين عاما. تميز فى تلك الفترة برسم البورتريه، ومن أهم تلك الرسوم بورتريه صديقه «كونتروفيتش». وتتضح فى تلك الرسوم قدرته الأكاديمية فى دراسة تشريح الجسد الإنسانى والتى يستفيد منها فى تصويره السريالى. كان تصويره فى تلك الفترة يميل إلى الزخرفة مع إجادة مزجه للألوان. يرى الناقد ديمترى دياكوميدس أن فؤاد كامل كان فى مرحلته السريالية متأثرا ببيكاسو. كما يرى أنه يكشف فى تكويناته غير التشخيصية عن حساسيته، وحاسته الجيدة تجاه الألوان وخياله الخصب وأسلوبه المتين (٢٠٨).

فى رسوم تلك المرحلة محاولة مستمرة لخلق علاقة روحية بين الفكر الإنسانى والمواد الجامدة يحكى جون باستيا أن ناقدا كبيرا طلب من فؤاد كامل تفسيرا «لخربشاته المزدحمة بالألوان» فرد عليه فؤاد بأنه يريد التعبير عن مشاعر الكرسى عندما نجلس عليه. ويعلق باستيا قائلا: «نحن واثقون بأنه لو استطاع الكرسى فسوف يحتج على تفسير السيد فؤاد كامل(٢٠٩).

يصف فؤاد كامل نفسه فى كتالوج المعرض الثانى للفن المستقل: شاعر عندما لا يكون لديه ما يشترى به ألوانه. صامت دائما. للمرأة كلحن موسيقى أثر فعال فى خلق أجواء صورى. يوم صاحت أعماقى (ياأختى الشجرة ويا أخى الحجر) غمرنى فى الوقت نفسه قانون الوجود الواحد فى كل شيء، وشعرت بالتناسق العجيب الذى يربط ويخضع كل كائن فى نظام دقيق معجز.. بت لا أقلق إذا ما نظرت مثلا لتعاريج ظهر جاموسة كأنها استمرار متنقل لجزء من جبل ضخم أو عندما لا أفرق كثيرا بين معرفة حصان وشعر امرأة، أو بين مقعد وجسم بشرى. إن بين الموت والحياة الدائمة معركة هائلة تنتج أكبر تشويه رهيب أواجهه فى صورى. إن فى أغوار كل شيء روحا تدب فيه حتى الجماد».

وهذا كلام رومانتيكى خصب. نجده أيضا فى لوحاته السريالية، والسريالية نفسها ذات جذور رومانتيكية فى الأساس. أوضح سمات هذه الرومانتيكية عند فؤاد كامل تلك المسحة من القلق فى وجوه شخصياته. كثيرا ما تبدو هذه الشخصيات ذات الحواس المرهفة فى حالة من الثورة والقسوة. يمزج فؤاد كامل هذه الشخصيات أيضا ـ والتى التزم فيه بالتشريح العضوى مثلما فعل سلفادور دالى ـ بالخيال السريالى. وقد لاحظ ذلك الناقد الأدبى غالى شكرى: «بدأ فؤاد كامل سرياليا على استحياء من الرومانتيكية الكامنة فى الأعماق» «وعبرت لوحات فؤاد كامل (خلال الأعوام ١٩٣٩، ١٩٤١، ١٩٤٤) عن نفسها بالتطلع إلى المستقبل، بمزجه الحس الرومانتيكى الأصيل باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية. فرؤوس الخيل ذات الدلالات الفرويدية (١٩٣٩) ورؤوس البشر ذات الأعين الجاحظة إلى المجهول (١٩٤١) والعاصفة الهوجاء التى تخرج ألسنتها الملتهبة لتغيظ الحلم النائم بكابوس الرعب (١٩٤٤).. هذه كلها تستلهم خطوطا ناعمة استسلمت كثيرا لبريق المنظور الواقعى وإن اكتسى بشطحات الخيال الرومانسى.. فلعلنا نجد فى هذه المرحلة أصابع الأيدى وشعر الرؤوس وعيون الوجه وقد التزمت بالرغم من الحلم السريالى قواعد اللعبة التقليدية فى تصور التشريح العضوى لأجزاء الجسم البشرى» (٢١٠).

ويلاحظ غالى شكرى أن فؤاد كامل فى بداية الخمسينيات تخلص من النزعة الرومانتيكية مع استمراره فى الخيال السريالى، فيما حطم المقاييس التشريحية «لا يفاجئنا

فؤاد كامل طيلة السنوات (١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٧) بتحوله عن الحلم الرومانسى، وإنما هو يوجه أعمق جهوده إلى الخيال السريالى النقى من أوشاب الرومانتيكية والغنائية. والملوث بطين الفزع من المجهول. لقد أوشكت الشباك أن تصيد شيئا، وكالرعب الذى استولى على العجوز فى قصة همنجواى والقرش يأكل سمكته الكبيرة استولى الرعب على فؤاد كامل من قبل أن تصيد الشباك، بل لعله خاف أن يكون هناك صيد على الإطلاق. هكذا تتحطم كافة المقاييس التشريحية دون وجل فى لوحات هذه الفترة، وتختفى رؤوس الخيل لتبرز رؤوس البشر، فالإنسان - الحضارة وليس الإنسان العضوى هو محور التراجيديا التى اكتشف الفنان بعضا من أهوالها».

بينما بكر رمسيس يونان بالتحول إلى التجريدية فى نهاية الأربعينيات من هذا القرن، يتمهل فؤاد كامل حتى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ليتحول إليها. يؤرخ غالى شكرى بلوحة لفؤاد كامل من عام ١٩٥٨ بأنها أوحت بهذا التطور الجديد «حين تخلص الفنان من أصول العالم السريالى وترك الحيز التشكيلى نهبا للمساحات والخطوط بما يومئ أن ثمة (تكوينا) جديدا يلوح فى الأفق» [٢١١].

جرعات محدودة من الشناعة

شخصية كامل التلمسانى من أكثر شخصيات جماعة الفن والحرية تميزا. كان نسيجا وحده، عاش حياته الفنية والشخصية بالعرض. ولد فى أسرة فقيرة، اعتمد على نفسه فى تكوين نفسه. فى الثقافة، يمتلك ذهنا محوريا. ينطلق من نفس المبادئ فى رؤية الفروع: أدب، سينما، مسرح، فن تشكيلى.. وغيرها. كتب عدة مقالات فى الفن التشكيلى ذات نسيج خاص، لم يكتب مثلها فى مصر حتى الآن، وأعنى تلك السلسلة التى نشرها فى «دون كيشوت» بعنوان «الفن فى مصر» بالفرنسية. له صور أدبية نشرها فى بعض المجلات نرجو أن تجمع يوما ما فى كتاب. منها ما نشرها فى مجلة «المجلة الجديدة» تحت عنوان: «من الحياة والفن». أخرج للسينما العربية واحدا من أهم الأفلام فى تاريخها «السوق السوداء». كان مناضلا سياسيا مع كل هذا، بالقلم والفعل. له عشرات المقالات السياسية، وقعها باسمه الصريح أو باسم مستعار وبعضها بدون توقيع. هذا بالإضافة إلى دوره كفنان تشكيلى فى جماعة الفن والحرية، رغم أنه الوحيد فيها الذى توقف عن الرسم مبكرا ـ عام ١٩٤٥ ـ وتحول إلى السينما. لكنه فى تلك الفترة القصيرة أثر على عدد من الفنانين التشكيليين الشبان، مثل إنجى أفلاطون التى شجعها على الاشتراك فى معارض الجماعة.

كانت السريالية نقطة انطلاق فى حياة كامل التلمسانى استمرت زهاء عشر سنوات فقط وحتى منتصف الأربعينيات. ورغم ذلك كان فى تلك الفترة ـ مع رمسيس يونان ـ الناطقان باسم الحركة السريالية فى مصر باللغة العربية بينما كان جورج حنين محركها والناطق باسمها بلغات أجنبية. وفى هذا نذكر دفاعه المثقف عن الحركة فى بدايتها ضد الهجمات التى انهالت عليها.

كان كامل التلمسانى شخصية قلقة وطموحة. وربما لهذا السبب ترك «النضال السريالى» عندما شعر أن هذه الطريق يختنق فى مصر.كان حلمه أن تصل أفكاره لأكبر

عدد ممكن من الناس، لهذا مارس وسائل عدة ، ثم انتقل إلى «وسيلة إعلام جماهيرية»، أو سحر القرن العشرين: السينما. هذا السحر الذى يوضح تأثيره عليه فى مقدمة كتابه «عزيزى شارلى» (٢١٢) الذى كتبه عن عبقرى السينما «السير» شارلى شابلن.

يلقى حسن التلمسانى - شقيق كامل والذى شارك أيضا فى بعض معارض الفن المستقل - الضوء على حياة كامل الشخصية والفنية والسياسية: «ولد كامل فى قرية (نوى) مركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية. ظل فيها حتى أنهى دراسته الابتدائية، ثم انتقلت الأسرة إلى القاهرة عام ١٩٢٥، وتنقلت بين أحياء حلوان والصليبة والجيزة. دخل كامل المدرسة السعيدية الثانوية، وحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ تقريبا. بدأ الرسم بالمدرسة. وكان كامل يتردد على قريته ويرسم المناظر الطبيعية. ثم دخل كلية الطب البيطرى، وظل بها خمس سنوات رسب خلالها أكثر من مرة ولم يتمكن بسبب اهتمامه بالرسم من الحصول على البكالوريوس فترك الكلية عام ١٩٤١ .

«كان كامل يعمل أحيانا أثناء دراسته ويساعد أسرته عن طريق بيع صوره والكتابة فى الصحف والمجلات، مثل «مجلتى» التى كان يرأس تحريرها أحمد الصاوى محمد. وليس أدل على حبه للفن من أنه فضل الذهاب إلى افتتاح معرضه الخاص فى قاعة جولد نبرج بميدان مصطفى كامل بالقاهرة فى نفس الوقت الذى كان يجب عليه فيه أن يذهب لأداء امتحان نهاية العام فى الطب البيطرى» (٢١٣).

يقول حسن التلمسانى ان شقيقه كامل كان متأثرا «بجورج رووه». وأنه كان فنانا واقعيا ثوريا واشتراكيا. لذلك تحول إلى السينما وأخرج أكثر الأفلام المصرية واقعية وهى فيلم السوق السوداء عام ١٩٤٦، الذى وضع فيه كل فكره وفنه، لكنه لم ينجح جماهيرياً وحاربه أصحاب السوق السوداء الحقيقيون. يؤيد هذا الرأى حول تحول كامل إلى السينما مقالة كتبها عن «السينما فن القرن العشرين» قال فيها إن الرسم لا يصل إلى الجماهير وإن البرجوازية فقط هى التى تشاهد الأعمال التشكيلية. وإن السينما هى أفضل وسيلة للوصول إلى الجماهير.

عمل كامل قبل إخراجه فيلم السوق السوداء كمساعد مخرج فى ستديو مصر من ١٩٤٤ حتى ١٩٤٦. وبعد فيلم السوق السوداء أخرج أربعة أفلام روائية تجارية - أملا فى الوصول إلى الجاهير - لكنها لم تنجح أيضا. هى: «أنا وحبيبى» «كيد النساء»، «البوسطجى»، «الناس اللى تحت». كما كتب عن السينما «سفير أمريكا بالألوان الطبيعية»، بالإضافة إلى كتابه سالف الذكر «عزيزى شارلى». له رواية مات قبل أن يتمها اسمها «أم محمد» عن نفسه وأسرته، أرجو أن تنشر كذلك.

سافر كامل التلمسانى إلى بيروت عام ١٩٦٠ نتيجة مشاكل خاصة وأسرية. وكان قد تزوج أربع مرات فى حياته ولم ينجب خلالها. وظل فى بيروت حتى توفى فى أول مارس من عام ١٩٧٢ عمل خلال تلك الفترة فى الكتابة للسينما والمسرح والراديو. ومن أشهر أعماله الإذاعية «المقامات اللندنية» التى أذيعت من القسم العربى بهئية الإذاعة البريطانية، وتخيل فيها عودة الحريرى إلى الحياة وإقامته فى لندن.

عن نشاط كامل السياسى يقول شقيقه حسن: «كان كامل يساريا بشكل عام. لم ينضم إلى جماعة الخبز والحرية بينما شارك فى تأسيس جماعة الفن والحرية».

عبر رمسيس يونان عن كامل التلمسانى الفنان التشكيلى عام ١٩٤٢ قائلا:

«قد يكون التلمسانى ممثلا، لكنه ممثل انغمر فى دوره وتشبعت به دماؤه وشحنت به أعصابه وتمغطس به قلبه وذهنه...

«وقد نرى فى صور التلمسانى زرقة السماء وخضرة الحقول وحمرة الورود، لكن للسماء وللحقول وللورود وللحمرة وللخضرة وللزرقة فى صوره معانى غير تلك المعانى التى يراها الخارجون للنزهة مع عيالهم أيام الجمع أو أيام الآحاد...

«هذه الوجوه الكليلة المكدودة، وهذه الأجسام الممتلئة لوعة المحاطة بهالة من السواد، وهذه العيون التى مازالت تلمع بشرر التمرد مع شدة الإعياء وهذه الشعور الشريدة بين عواصف الحيرة والقلق والثورة، ثم هذه العواطف المكبوتة السجينة وسط العظام المشدودة، والأصابع المتوترة، ثم هذه الألوان التى رغم قيمتها تحتفظ فى أركانها ببريق حاد من الأضواء الدافئة... هذا ما تقابلنا به، بل هذا ما تفاجئنا به صور التلمسانى. وقد لا تسعدنا المقابلة، ولكن المفاجأة تصدمنا فنحس خلال أعصابنا أصداءها تتتابع حلقة بعد حلقة حتى تصل إلى قرارة الأحشاء» .

هذا هو جو لوحات ورسوم كامل التلمسانى كما عبر عنه رمسيس يونان، وله علاقة بأسلوبه فى الرسم. إذ أنه يعتمد بالفعل على تأثير: الصدمة. وعلى التعبير عن الواقع من خلال السريالية، لذا فهو يحطم النسب المعتادة ويدخل فى الخيال.

يقول اتين مريل عن إبداع كامل السريالى: «إن الخواطر التى تجتاز نفسية التلمسانى وتسكب فيها ذكرياته المخزونة من الصور هى نفس تلك الخواطر التى أوحت لكتاب المآسى الإغريقية أقنعتهم المثيرة وخناجرهم المزدانة بالورود الحمراء التى تدمى الصدور المقدمة لها. وتدمى الخواصر سريعة الخفقات، وتدمى العيون المتعبة من رؤية النهار. لا يستطيع

الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط، ويرفض الاعتراف بالرموز الجوفاء التى لا تقدر على المحافظة على كيانها... إلا أننا نجد هنا شيئا آخر مختلفا هو صور التلمسانى التى نرى فيها غزارة الإلهام الروحى، وأسراره التى تستحق التقدير. وعلى الرغم من امتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور مازالت سالمة» (٢١٥).

ويبدو أن كامل التلمسانى كان متطرفا فى استخدام «عناصر الهدم والتحطيم» هذه، حتى إن أتين مريل يكتب: «رغبة فى إرضاء أكثر الناس اعتدالا، بدأت الشخصيات التى يرسمها التلمسانى الآن تكتفى بجرعات محدودة من الشناعة لتزين آلام العيش المتوسط». وذلك بعد أن كان التلمسانى «يصور الوجه الإنسانى مزدانا بستة أزواج من العيون».

بينما يقرر أ. رافر أنه «لابد لنا إما أن نقبل فن التلمسانى بحرفيته الكاملة دون أى تحفظ، أو نرفضه على الإطلاق. فمن علامات الضعف أن تمدح باعتدال، فالتحيز ضرورة لازمة». رافو نفسه يقبل فن التلمسانى.. لماذا؟ «لأنه يوصل إلينا فى هذه اللحمة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائما خارجة عن نطاق الزمن. إننا نعترف به لأن من حلقاته المتواصلة من الآلام والتشنجات - من جحيمه وطينته وتطرفه - من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تعسة تحاول الشياطين بخبثها إبعادها عنا طيلة الحياة وحتى ساعة الموت. إننا نجد أنفسنا فى هذا الفن، لأنه مبدع من روح مجردة مطلقة.. هذا الفن الذى يعرف كيف يخترق قلوبنا ليدمى فى مروره ما بقى منها، إن كان ثمة ما بقى» (٢١٦).

يصف إيميه أزار كامل التلمسانى بأنه «ولد من تمرد وغليان فترة الحرب العالمية الأولى. تظهر أعماله الأولى المعالجة بالجواش فنا عنيفا، وإحساساً دراميا متميزاً بالألوان، وجمالية صدمة. تعانقت لديه التشنجات وصرخات اليأس والنوبات الواقعية الحية للأزمنة المؤقتة» (٢١٧).

كامل التلمسانى نفسه يقرر: «السواد والدماء والأشكال الممزقة والخطوط الحزينة الصارخة هى الصور الوحيدة التى يمليها على الفنان عالم غير متجانس تعيش فيه إنسانية مشوهة» (٢١٨).

الغريب أن يتوقف التلمسانى عن الرسم عندما خفت كمية الرعب وازدحام الألوان فى لوحاته. وبدا يمتثل للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتى، مع الاحتفاظ تماما بحسه العاطفى، وتقديمه للشكل المؤثر للجروح الإنسانية. لكن يبدو أن التناقضات التى وقع فيها كانت تحتم تلك الهجرة التى حسمت تناقضاته فى نفس الوقت. فبينما وقف فى صف السريالية يدافع

عنها محاولا الرسم بأساليبها، كان ينادى «بالفن فى خدمة المجتمع»، والسريالية تقول بأن الفن ليس خادما لأى شيء. وكان يهاجم الفن التجريدى، مثلما هاجم كاندنسكى لأن صوره «مساوية فى تأثيرها لأى صورة من الصور التى تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع... مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجام تختفى خلالها اللهجة المباشرة للكفاح، والانعكاس المباشر للحياة وارتطامها» (٢١٩). وهذا الكلام هو نفس ما تنادى به الواقعية الاشتراكية، وكان السرياليون ضد هذه النظرية التى تنتمى سياسيا إلى الستالينية، بينما كان السرياليون مؤيدين لتروتسكى.. «هكذا. كان لابد أن ينتقل كامل التلمسانى إلى السينما ويخرج «السوق السوداء».

أنفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار

لكى تكتمل دراسة الحركة السرياليّة فى مصر، وبخاصة فى جانبها التشكيلى، لابد أن نتناول جهدها فى النقد التشكيلى. نذكر هنا مجموعة مقالات عن فنانين أعضاء فى الحركة كتبها جورج حنين وكامل التلمسانى. تنقسم هذه المقالات إلى قسمين: قسم كتب باللغة العربية مباشرة ويضم مقالة التلمسانى عن الفنان راتب صديق عندما كان عمره خمسة وعشرين عاما. وقسم كتب باللغة الفرنسية يضم باقى المقالات. سوف نلاحظ اختلافا جوهريا فى أسلوب الكتابة بين القسمين. فالمقالة العربية ذات أسلوب منطقى فى تسلسله، تبدأ بذكر عنصرين أساسيين فى أعمال راتب صديق هما الشكل والموضوع. ثم تحلل كل عنصر مستعينة بتفسير للمصطلحات. وعقد مقارنة مع الموسيقى والغناء، وربط تاريخى وجغرافى ودينى، بل وجنسى لمزيد من التوضيح.

أما القسم الفرنسى فيضم مقالات كامل التلمسانى التى نشرها ضمن سلسلة بعنوان «الفن فى مصر» فى جريدة دون كيشوت عام ١٩٤٠ . بالإضافة إلى مقالات جورج حنين التى تبدو واعية، محكمة البناء، بها بعض الصور السريالية. لكن إزاء مقالات التلمسانى تستوقفنا عدة ملاحظات:

١ ـ إنها محاولة لكتابة مقالة معادلة للقصة السريالية القصيرة ينطلق الكاتب من اللوحة المصورة ليصور لوحة بالكلمات. أو أن الكاتب يترجم لوحة المصور بلوحة كتابية، وهنا ربما تتساوى اللوحتان فى القيمة، ربما تفوقت إحداهما على الأخرى؛ مع مراعاة اختلاف الأدوات فى اللوحتين. وإن كان الفكر السريالى يسعى إلى تحطيم الحواجز بين أشكال الفن. وقد عبر كامل التلمسانى عن هذا بقوله: «يكون العمل الفنى بالنسبة للناقد نقطة بداية مدوخة. وسيلة سامة للانطلاق.. إن الصور المحثة تكون أكثر فاعلية إذا عرت

شخصية المطلق». وبالتالى فإن لوحة فؤاد كامل مثلا هى نقطة بداية ليكتب التلمسانى منطلقا منها: «لجج من ظلمات عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة». أما تلك الفتاة التى فى لوحة انجيلودى ريز فهى : «ذات الجفون المثقلة بالرؤى، التى تبدو كل مساء فى الأفق البعيد، والتى تتلاشى عندما يلهو الفجر». ومنحوتة عايدة شحاتة هى: «امرأة ممتدة فى أرض من أجل الخلود، يجف فيها الطين». بل تصل نقطة البداية الممنوحة هذه إلى أن يحدد الناقد تفاصيل من عنده، فمنحوتة صادق محمد «تعهرت فى عمر الحادية عشرة، يملأ صدرها العارى الأفق تماما».

٢ ـ يدخل التلمسانى فى حوار من طرف واحد مع كائنات اللوحة أو المنحوتة. مثلما مع المشاهد أو الفنان. هذا الحوار يخدم رؤية الكاتب للعمل كما يخدم التعبير عن أفكاره. ويخدم أولا أسلوبه. فى صور هاجاديا كائنة يسألها الكاتب: «لماذا لا تنتحرين أيتها الكآبة التى نسجت كل قطرة دم منك ظلا؟ أيتها المخلوقة الحزينة التى عجنت كل قطرة دم منك ظلا». بينما ينصح التلمسانى مشاهد لوحة انجيلودى ريز بأن: «أنفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار والقه بعيدا من النافذة، حتى تستطيع أن تعيش مع هذه الكائنات العزيزة التى خطفها الغيورون الذين لا يفهمون الحياة والإنسان».

٣ ـ يتمتع هذا الأسلوب بلغة شاعرية، بل إنه يحاول أن يقيم نظاما شعريا عن طريق وزن جمل معينة، تكرار جمل بين الفقرات.. السحابة الآن تواجه قلبك تماما.. فاستمع لاهتزازها. السحابة الآن تواجه رئتيك تماما.. فاستمع لخفقاتها. السحابة الآن مفعمة بإيقاعات حنينية ستبقى إلى ما بعد موتك».

٤ ـ لا تخلو المقالات سواء كانت لجورج حنين أم لكامل التلمسانى من آرائهما فى الفن التشكيلى. فجورج يهاجم كل هؤلاء الذين حاولوا أو يصرون على تأسيس فن قومى يخدم سمات نوعية لبلد معين.. «هؤلاء يحكمون على أنفسهم بالإخفاق والسخرية التامة». وما يفعله التلمسانى - فى نظر حنين - يطمح لأن يكون مفهوما ومحبوبا «ليس من أجل بعض الفتات البائس لروح مصرية، وهو يعلق أيضا بعمله، لكن من أجل التمزيق العميق الذى يجوب عمله تماما ويثبت إنسانية شديدة مستمدة من منابع الوجع العام»(٢٢٠).

مقالات كامل التلمسانى:

١ـ معرض الرسام راتب صادق

صالة فريدمان ـ شارع قصر النيل

لأول مرة يعرض راتب مجموعة من رسومه وصوره. ولا شك أن لمعرضه هذا ناحية توجب علينا تقديمه إلى جمهورنا. وسنتعدى هذا التقديم المجرد فى مقال تال لمناقشته ومعارضته ـ لأن فى عمله ما يستحق المناقشة والمعارضة لما فيه من الجد وقوة العقيدة والإصرار ـ وهذا ما ينقص الأغلبية المطلقة من فنانينا.

والتجربة الفنية التى يتقدم لعرض نتائجها اليوم راتب صديق ترتكز على عنصرين أساسيين، يدخلان فى إنضاجها وليس لنا الآن أن نحكم على النتيجة التى ستخرج علينا بها هذه التجربة على الدراسات الأولى فى مستهل شباب رسامنا قبل سفره للدراسة والبحث فى انجلترا ثم فى فرنسا. والواقع إنها لم تخرج حتى اليوم عن كونها مجرد استطالة متصلة الحلقات لهذه الدراسات الأولى، وإن كان للدراسة ومرور الزمن ومواصلة البحث من التأثير ما أسرع فى إنضاجها والوصول بها إلى درجة أتم وأكمل مما كانت عليه قبل سفره ورحيله إلى الخارج.

وفى هذا الدور من حياة رسامنا أخذت حساسيته وشعوره بالفورم ـ أى القالب ـ تبدأ فى ترديد نفسها فى صورة مختلفة متباينة تمام التباين، وفى فترات متقطعة. وهذا الاتجاه نحو الشعور بالفورم هو العنصر الأول فى فن راتب صديق.

إنى أقصد بذكر كلمة «الفورم» هنا تلك النتائج الشكلية التى تنشأ من تكوينات وترتيبات معينة من الخطوط والأحجام والمساحات اللونية، من حيث بعدها عن اللون الأسود أو قربها منه.. الشعور بنسبة الانسجام والتوازن بين العناصر التصويرية المختلفة التى تدخل فى تركيب الصورة وتشكيلها.

بدأ راتب صديق فى تعريف هذا الجانب الفنى والشعور به قبل أن يتعرف على غيره من الجوانب التى قد يميل إليها الفنان عادة فى مستهل حياته، لأن الفن عنده هو التشييد المعمارى للصورة قبل أى شيء. التركيب الذى يسببه تضارب الخطوط أو الأحجام أو المساحات أو الألوان إلا أن راتب لم يختر لنفسه من هذه العناصر الأولية سوى «الأحجام». كان النموذج أو كانت الطبيعة فى نظره أحجاماً. مجرد أحجام متصلة ببعضها أو منفصلة بعضها عن بعض. وكانت الصورة فى نظره مجرد ترتيب هذه الأحجام وتنسيقها من جديد على النمط الذى يرضيه. لكن الباعث الذى يوعز إليه بهذا الترتيب والتنسيق لم يكن يتعدى فى هذه الفترة مجرد الترتيب الزخرفى. وهو التشييد المعمارى فى أبسط صوره وأول أشكاله. كان يرتب أحجام الطبيعة ويبحث فيها عن كتلها الصلدة.. الكتل التى تشعرك بوجودها وبارتكازها الدائم على سطح الأرض، وبثقلها الذى سكبته فيها الحياة منذ الأزل.. الكتل التى يعجز فى تبديل مصيرها الزمان.

العمل الفنى يتكون عادة - فى رأى الكثير من النقاد - من عنصرين هما الفورم أو القالب ثم التعبير الذى يحتويه هذا الفورم وهو ما يعبر عنه بالمحتوى أو الموضوع، ودراسات راتب كما قدمنا كانت تهتم بالعنصر الأول أكثر من غيره. ولهذا فإنها لم تتعد فى ذلك الوقت الإيقاع الزخرفى البسيط. وهو اللذة البصرية فى صورتها التى لا تتعدى البهجة التى يحسها الانسان من استماعه لأغنية من أغانى الصعيد، وهذه البهجة هى نفسها التى يتناولها الموال المصرى والليالى والتقاسيم التى أدخلتها الموسيقى التركية والتى بلغت أوجها - من هذه الناحية الزخرفية - فى ليالى سلامة حجازى وصالح عبد الحى. ومن تمسك الفنان بالسعى وراء الفورم فى مستهل حياته وفى الكثير من صوره التى يعرضها اليوم نلمس ميله إلى «اللاحركة» أى الميل إلى الأشكال الباعثة على السكون والهدوء والركود. وهذه هى الرنة التى سادت الفن الفرعونى فى كل عصوره، وهى نغمة تمليها ولا شك جغرافية مصر وارتباط مصيرها الاقتصادى بالفيضان من قديم الزمان حتى الآن. وما هذا الفيضان إلا الرنة المتكررة التى تطالعنا فى تذبذب جذوع النخيل الأبدى وتعامده على مبسط الصحراء المستوية عبر الأفق. وهى نفسها التى أملت أعمدة الكرنك والمسلات التى رصعت هوامش الصحراء.

لم يغر اللون أو الخط راتب.. وهو أبعد ما يكون - حتى الآن - عن اللون. وفرار المصور من اللون هو فراره من الشعر المنطلق ومن المتعة الإنسانية التى تسكبها الغريزة المتدفقة. وهو البعد عن جوهر الألوان الذى يلازمه حتى الآن هو إيحاء يمليه النزوع الدينى - عندما يأخذ من الإنسان إنسانيته ويسلبه الميل إلى مباهج الحياة ومتعها الغريزية - وهذا الإملاء

الدينى اللاإنسانى له نتيجة واحدة يحتمها عدم فناء الطاقة الكامنة فى نفس الفنان وهنا نجد هذا الذهاب البعيد المدى وراء الأحجام وإصراره دائما على التفسير ونجاحه فى أدائه. لهذا تعليل واحد هو تراكم الحساسية الجنسية وارتطامها. الرجل الشاعرى الجنسية ينظر إلى صدر المرأة فيجد فيه انسيابا لونيا، وهو يجد من ثدييها دائرتين تتماسان فى محيطهما وربما يتلمس فى استدارة كتفيها بعض الخطوط. بينما على النقيض من ذلك نجد أن الرجل الحسى الجنسية لا يلمس فى كل هذا سوى كرتين لهما نضوح الفاكهة وربما شكلها أيضا، هاتان الكرتان هما ثدياها، وما فخذاها عنده سوى عمودين من بلور أو رخام أو أبنوس. لأنه فى هذه الحالة يبحث عن الملموسات، عن الأحجام المادية. وربما كان تزايد الحساسية الجنسية وارتطامها مع النواحى اللاانسانية من الدين المصرى القديم - وهو ملىء بها ولا شك - هو البعث النفسانى الذى لم يخلق من الفراعنة مصورين مهرة كما خلق منهم مثالين عظماء. حتى الخطوط التى قد نجدها فيما تركوه من آثار تتبع طريق البحث عن الأحجام وهى تعبر عنها فى كل جريانها.

ولما كان راتب صديق مصورا ولم يكن مثالا فإنه لم ير من ناحيته فى أحداث الطبيعة سوى أحجامها، ولم يسع إلا وراء الأحجام فى صوره، وصور بذلك فى هذه الصور تماثيله.

والعنصر الثانى الذى ترتكز عليه التجربة الفنية التى يقوم بها راتب اليوم يعالج مشكلة الأدب أو الشعر ودرجة اتصالها بالفورم التصويرى. وهذه هى مشكلته الكبرى فى اعتقادى. وهى المشكلة التى أثارت من الجدل والنقاش الشىء الكثير حتى اليوم. لأن لها أمر خلق التأثير والإيحاء الذى ينتجه العمل الفنى. وهذا أهم ما يهم النقد الجديد الآن. لأنه يعالج من الفن ناحيته الحيوية المؤثرة، وهى تظهر فى صور راتب عن طريق غير مباشرة لأنه يعالج من ناحية الأدب الفورم التصويرى نفسه فى الحدود التى يخلقها هذا الفورم لنفسه هو. وهو لا يضع الأدب الكتابى فى خدمة التصوير. ولهذا فهو يبتعد دائما عن العاطفة المنطلقة المتحررة ليلتمس العاطفة التى يخلقها الفورم الذى يسببه التشييد المعمارى للصورة. ولقد وصل راتب الآن فى إحدى الصور التى يحتويها معرضه، وهى صورة لجذع امرأة يلعب فيه الضوء دورا هاما. لا على ألوانها بل على أحجامها كما قدمنا، وفى هذه الصورة تشعر فى الواقع بالهيلولة والعظمة والقوة، وهذا ما يخلقه فينا أدب الفورم التصويرى نفسه عندما يسمو حتى يصل فى أوجه إلى كمال التشييد المعمارى، كما نرى هذا الكمال المعمارى واضحا فى جامع السلطان حسن أو فى الكنيسة المعلقة بمصر القديمة. مع فارق واحد على جانب كبير من الخطورة والحرج. ذلك هو خلو جامع السلطان حسن من قوة التأثير على الجانب الإنسانى من عواطفنا. لأنه يوحى دائما إلينا بالرهبة والصمت والسكون. يوحى إلينا بالكثير

من الجمود والخشوع الذى يلازم دائما الفن المصرى القديم. هذا بينما نجد فى الكنيسة المعلقة بمصر القديمة الجانب الذى يغذى فينا شعورنا الإنسانى، الرقة والعطف والحنان. وهذه تعاليم نجحت العمارة القبطية فى إبرازها فى الكثير من مبانيها.

والصور التى يعرضها المصور اليوم هى قطعة فنية مختارة من الإشعاع الذى يطالعك فى صحن السلطان حسن أو فى بهو الأعمدة بمعبد من معابد الفراعنة. لكنها كثيرة البعد عن شاعرية الكنيسة المعلقة وإنسانية تشييدها. الشاعرية التى يلمع فى جوها الرطب الداكن جواهرالزجاج الملون عندما يخنقه النور.

وما من شك أن فن المصور راتب صديق سينضج فى السنوات القليلة المقبلة، وسيتمكن هذا الفنان الشاب من الوصول فى وقت قصير إلى درجة ممتازة من صدق الإحساس والقدرة على التعبير الإنسانى الذى ننتظره منه، لأن فى صوره التى يعرضها اليوم - وهو لم يتخط بعد الخامسة والعشرين من القوة والعنف ما فشل فى تحقيقه غالبية فنانينا الذين قد قاربوا على سنواتهم الخمسين (٢٢١).

٢ـ انجيلو دى ريز [٢٢٢]

مضت أربع سنوات مسرعة منذ وضع انجيلو دى ريز بعضا من لوحاته المضيئة فى حجرة ضيقة بالقاهرة، ثم كف عن التفكير فيها. استطاع الناس فى حضوره التحقق من وجود تصوير آخر غير الذى اعتادوا عليه. ابتعدوا عن فظاظة البقالات الفنية التى هيجت عيونهم وموهت على مودة الطبيعة. طالبوا من جديد بحقهم فى التمتع بالخيال، فى الرقص مع الطيور الخضراء والسحب نصف الشفافة فى تلك اللحظة التى يبزغ فيها القمر كامل الاستدارة. عرفوا أن هذه الفتاة ذات الجفون المثقلة بالرؤى، التى تبدو كل مساء فى الأفق البعيد، والتى تتلاشى عندما يلهو الفجر.. هذه الفتاة التى نقش الزمن على جفونها بحنان، والتى رسمت الريح أهدابها بألوانها الخالدة.. هذه الشخصية النقية التى تبدو لنا غريبة فى حين أنها تعيش بشدة فى أحلامنا.. هذه المخلوقة لم تغلق فمها المرجانى السام إلا لكى تجمع على شفتيها طعم القبلة والانتحار فى آن واحد تقريبا.

عيناها تضحكان فى الفضاء بلا انقطاع لكل واحد ما عداك، صديق البائس الذى حرمه العالم من خيال باسم، طائش، طائر مع العصفور الأبيض، سابح مع السمكة الحمراء كل صباح..

يتحطم كأس النبيذ الأحمر العادى الذى عكرته دوامات ألمك وعواصف أحزانك. تحتضر سيجارتك الأخيرة والعلبة الفارغة جرفها النهر اللامبالى.

السحابة ليست بعيدة جدا عن قمة الجبل مثلما يقول (تجار المعبد) [٢٢٣] بإلحاح، إنها على العكس قريبة جدا. توقف لحظة وتأمل الكنز الذى نسجت حوله الجنيات هيكلا غازيا غير مرئى، حتى أن الحلم لا يطابق الرؤية.

تدخلك العزلة من كيانك كله، بلا نظام، مع ضوء النجوم والخمول الفلكى الهائل، أنت الروح الحزينة، التى تبكى خلال اليوم، الخيال المكمم.

مد يدك وأمسك السحابة، لأنها أيضا بعيدة مثلما يقول البقالون بإلحاح. ها هى تعبر النافذة وتأتى لتمسك. إنها تخترق الأسوار لتعيش معك، تشاركك أحلامك وخيالاتك التى أراد الجهلة أن يخربوها. السحابة الآن تواجه قلبك تماماً.. فاستمع لاهتزازها. إنها تقابل رئتيك تماما.. فاستمع لخفقانها. إنها مفعمة بإيقاعات حنينية ستبقى إلى ما بعد موتك.

انفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار وألقه بعيدا من النافذة. حتى تستطيع أن تعيش مع هذه الكائنات العزيزة التى خطفها الغيورون الذين لا يفهمون الحياة والإنسان. طهر ياصديقى قلبك مع هذه السحابة التى أتت نحوك، عبر النوافذ والأسوار، منطلقة من يدى الرسام السريالى أنجيلو دى ريز، الصامت الأبدى. لأن الهواء والسحب تنتهى إلى البؤساء الذين ليست لهم أرض (٢٢٤).

٣ـ فؤاد كامل

لجج من ظلمات. عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة. عالم هجرته هذه الشمس. لم يستطع تحمل ضوءها القابض على رؤى حب إنسانى ومخفيا منظورات ألم وتعاسة. شمس مستحيلة مستبدة. وحدها، توجد عندما تؤلفها عناصر مجهولة: إشعاعات غامضة منضدة فى ظلال هذا العالم، كلما تغوص الأشياء بالتدريج فى الظلمات، تستحم القلوب فى النور. أدخنة ينحشر فيها الأزرق غير الناضج بالأسود، حول أجساد مجهولة وغامضة، متحولة إلى حب ومعرفة.

لجج من ظلمات... الرجال مصابون بالعمى، لأن عيونهم تظهر كل درجات الرؤية والتلوين، ولا تصل إلى الغوص فى أعماق الحب الإنسانى. كل فرد موهوبا عيونا واسعة أحيانا، وأحيانا ضيقة. عيون سوداء بلا إبصار، زرقاء بلا إبصار، خضراء بلا إبصار. ينطلق الإحساس العام من عيون مسيجة، كغلاف ضبابة كثيبة وكبيرة، مؤرخا باليوم الذى انقطع فيه الضوء عن اللعب، وأسدلت الجفون برقة.

لجج من ظلمات.. إخراج مشبوب بالعاطفة من فؤاد كامل يفيض بحب للإنسانية المطلقة، وبأفكار معذبة، وحده فؤاد كامل قادر على تغذيتها. هو الذى اصطدم بهذا العالم، وعانى كل أهوال الألم، الذى جعل صمته جسدا من كل عضو صامت فى عائلة الأوجاع. والذى عبرت روحه الهادئة تلك الأطياف التى اتحدنا معها فى الألم... نحن ـ الآخرين ـ، الذين لا نتمتع بالشباب (٢٢٥).

٤ـ عايدة شحاتة

امرأة ممتدة فى أرض من أجل الخلود، يجف فيها الطين، اسمعينى:

كان الطين فى الوادى وعلى كل التلال محاطا بالصحراء.

فتح متشرد باب القبر المهجور، أخرج منه الأرواح المنسية التى ذهبت تتسكع على الكثيب، يدفن الشباب لكى يعود الرجال المكرشون للتمرغ فى سعادتهم المجدبة، لا تقلقهم على الإطلاق الوجوه الحزينة والأجساد الهزيلة.

كان الطين فى الوادى وعلى كل التلال محاطا بالصحراء.

حلم خصب بإظلام لونه الألم. شبح خلقه الحرمان. عالم معجون بالسحب. خرب عذابات، طرحته كل نجمة، سجين درجات لون الضباب الكثيف، الغيمة تحولت نحو أرض مجهولة.

نزلت الأمطار النادرة، شبيهة برؤى سعيدة، على إقليم سنجابى فى قلب صحراء... هناك ولد الطين الحزين.

هل تبحث عن إحساس فى التمثال؟ نقب أولا عن أحشاء هذا الطين، ثم تعال إلى السطح إذا كنت تحب شفافية الهواء.

الطين السنجابى الحزين يستعيد لمجروح حلما أحبه فى شبابه تمضى حياته فى ظل هذه الذكرى. عجنت صبية منه عروستها وتركتها على الساحل حتى تجففها الأشعة، بعيدا عن ظل شجرة.

يتشتت شعرك فى الريح ويغطى الحقول، مطاردا لضوء الشمس الهائج. كل قرية بما فيها من نخيل الفواكه المبتذل، تحت شعرك الآن. تشيع موجات وصمت فى كل مكان

وتتجسد الأحلام فجأة. تضيء نفس الابتسامة كل هذه الوجوه. تلمس أقدامك العارية أكوام الطين الرمادية التى خلفتها (عايدة) هذه المرأة الممتدة بخلود، ما دامت الحياة النكدة مستمرة، بلا أسرار وبلا ثقة فى الإنسان كل الأسرار فيك، ولا توجد شفتاك. تملكين كل الأحلام التى تسمح بحل شفرات العالم، ونبحث بلا جدوى عن عينيك.

امرأة ممتدة بخلود: ذراعاك، تحت ثقلهما المرغوب، تغطس فى أعماق القواعد. تتكئ رأسك الحزينة على كتفك المدورة، تشبه قوساً بلا سهام. ينتصب نهداك كرتين نادرتين من ماس ساطع. جذعك أيضا رقيق كفراشة عذراء. بين ساقيك تحتمى الشهوة والآمال الهوائية، مرفرفة فوق الشواطئ، والشهوة تأتى للموت.. هناك... سكنت العاصفة التى لن تتنفس أيا كان الوقت. عند قدميك تتجدد كل رؤيا، تسرع، تنتحر، وهى سعيدة بتأمل الآلام التى تفترش حياتها (٢٢٦).

٥ـ صادق محمد

العمل الفنى بالنسبة للناقد نقطة بداية مدوخه ووسيلة سامة للانطلاق. ردود الفعل التى حرضتها عند الناقد نتيجة فنية أيا كانت تمثل دائما نقدا مخلصا. كذلك الصور المحثة تكون فعالة بالأحرى إذا عرت شخصية المعلق.

أكثر من قطرة نبيذ لم تمكث فى المستنقع الرملى.

جفت الساعة الخضراء التى تضم شفراتها الحادة كل رغبات العالم والموت. تلك الرغبات التى تواصل الحياة، تحلم بالانتحار، وتنتظر العدم.

منذ أن ثملت حبات الرمل، نزف الحب فى صحراء سوداوية.

مرت غيمة متشردة، مغلفة بغيمة سوداء شاذة

الصديقة ذات الجفون المثقلة بالأحلام، تعهرت فى عمر الحادية عشرة. يملأ صدرها العارى الأفق تماما. مهولة ومتحجرة، تتخلص من ثوب الزفاف المصنوع من حرير أبيض شفاف، وزهور برتقال حطم ذبولها كل ما يمكن أن يضمه القلب من إيمان وعقيدة. بزت كل ألوان الألم والعذاب الكئيبة. خضراء مثل الحب. حمراء مثل الحب. سمراء مثل الحب. سوداء مثل الحب الذى لا ينقضى قبل انقضاء الليل.

أيتها الراقصة، هل قرأت قصائد مراهقتى التى كتبتها لك؟ بدم أحلامى، وبخار دموعى التى عذبت مرارتها مومسات الحى اليقظ طوال الليل والنائم طوال النهار مثل ميت محترم.

قبلة لاحت من بلاطة فى الزقاق المظلم.

أين الكأس التى شربت منها طيور ـ ثعابين الزقاق المظلم؟ كل زاوية فى هذا الزقاق زينت بشفتى توت مثل الأفخاذ السمينة. كفن أخضر يغطى أسقف منازله.

لماذا كل المنازل ليست مغطاة بكفن مماثل؟ لماذا لم يفعلوا نفس الشىء لهذا الزقاق الذى يخبئ الجماجم الضخمة، حيث يتحلل الجلد المتعفن والشعر الطويل الذى يشبه خيوط طين مملوء بالسوس.

قبلة لاحت من كل بلاطة فى الزقاق المظلم.

بحثت القبلة عن شفتيك المملحتين لجأت إليهما قصيدة مؤثرة ورسم رقيق. شفتاك ميتتان مثل وردة. حالمتان مثل محبرة خضراء. سامتان مثل أغنية. جميلتان مثل الاغتيال، الجريمة، والسجن، فاتنتان مثل الجرح. خارقتان مثل الدم الأبيض. مغبرتان مثل اليقظة. رخوتان مثل كبد ممتلئ بالنبيذ. ثملتان من الوجع. رقيقتان مثل الأظافر. حمراوان مثل الأيادى المصبوغة بالحناء. صامتتان مثل السمكة الصغيرة. باسمتان مثل أهداب العيون الدامعة مبللتان مثل لبن من نهود المومسات.. أيتها المومسات اللواتى يسكن كل مقابر الحياة. سلاما.. لكم كل أنواع الألم على الأرض (٢٢٧).

٦ـ هاجاديا

النقد الحى نتاج كل الروابط الحساسة بقوة فى فكر الناقد، والتى تصعد على السطح بتأثير العمل الفنى.

لماذا لا تنتحرين أيتها الكآبة التى نسجت كل قطرة دم منك ظلا؟

على طرف صحراء احتفالية، وسط حديقة تحيط بالدير، توجد حجرة الراعية. لقد أرادت إنجاز ثوبك قبل ولادة الفجر المترنح حيث ترضع المومسات عذراوات السماء من نهود ناضجة، تشبه رمانا بلوريا.

فى طفولتى أحببت مقبرة.

فى عمر السابعة، شيدت مقبرة فى قلب الصحراء، تأسنت حولها كل مومسات العالم. لم يكن لهن دين، انتظرن الموت فى صمت مروع كلما تجدد الخريف.

فى طفولتى أحببت مقبرة.

وصلت المومسات من كل أفق ليسهرن طوال الليل حول المقبرة. قبلت النجوم الصغيرة القمر السكران الذى قذف على الفتيات حطام كؤوس النبيذ. دمائهن سالت على وجوههن الحزينة، المعذبة، فى صمت مروع.

كنت يا صديقتى واحدة من هؤلاء المومسات. عانيت أنا كى لا تريقى دموعا على تلك الجروح التى لايكتشفها الناس عليك.

واد لامتناه مملوء ببيوت وأشجار مغمورة بدموع المومسات والتعساء. أحببت الوادى، لكن بيوته بدت بغيضة لى، سبحت فى الدم والدموع، نزقا، صحت وأصبحت رجلا.

ارتجفت المومسات من البرد حين كانت الريح عنيفة وقاسية. وسط المقبرة التى أحببتها فى طفولتى ناحت جثة طفل وامتزجت أناته بصوته المدوى فى كل الصحراء.

كان صوتا أقلق من ينامون تحت الأغطية الثقيلة الفاخرة، «سيأتى يوم تجف فيه دموع ودماء المومسات ليولد لحم جديد ودماء جديدة».

أيتها المخلوقة الحزينة، التى عجنت كل قطرة دم منك ظلا.. لماذا لا تنتحرين؟

فستانك الأسود الطويل يغطى جسدك كله لكنه لا يغطى جرحك. فى طفولتك سكنت فى غابة أدركتها بغموض عبر جفونك المغلقة فى أجمة سوداء. أيتها المخلوقة الحزينة، لا أعرف لون عينيك الذابلتين تشبهان قطع فحم متحجرة.

بين حواجز قلبك الذابل زهرة ذات ثلاث بتلات: الأولى لجريمة يريدها كل الرجال، الثانية للحب الذى يفتقدونه، الثالثة لسجن شاق يترقبهم. ذبلت قبل ولادتك بتلة أخرى كتب عليها بحبر أخضر الانتحار الذى يخشاه كل واحد (٢٢٨).

مقالات جورج حنين:

١ـ التلمسانى

كل يوم فى الحياة نملأ بضمير الساعات التى أهديت لنا فى ذكرى سنوية شاردة.

الأطفال والمجانين لا يملأون الساعات، إنهم يفكونها. يتفننون كذلك فى نزف الأوقات التى لايعرفون لها ثمنا. أحيانا تقاوم الساعات بعنف، فيتحول الأطفال والمجانين إلى نزف الأنف أو الأذن.

وعندما يبدأ كامل التلمسانى فى اكتشاف المنطقة التى يجد نفسه فيها والأشياء التى تحيطه، يبدو متأثرا بحيوية بمظهرها الرمزى. لقد تزود على الفور بعدد من الجروح يطبقها على سطح الأشياء ليفهمها. هذه الشبكة التى يتضح عبرها غموض الحب وتتحدد بشكل خطير ندوب القدر الفردى. هذه الجروح التى يتركها التلمسانى على طريقه، تصلح للملاحة مثل معرمائى مفتوح فى كثافة المحيط، ويمكن تحويله بسهولة تامة بضربة سكين عرفها عن ظهر قلب منذ الطفولة. يضل اليمام أحيانا سماءه لكن السهام لا تضل أبدا يمامتها.

الجرح بالنسبة للتلمسانى ولادة ثانية. طريقة لفتح العينين على جلاء الدم.. الجروح الأكثر دلالة هى تلك التى تأتى من الداخل، التى تنفجر بعد رحلة داخلية طويلة فى سطح الجلد مثل اللمبات الحمراء عندما تضئ فوق باب مسرح لمنع الدخول أثناء العرض..

يتذكر البعض أيضا بدايات متقلبة للتلمسانى. تحت ظواهر ساطعة، خانت هذه البدايات تردد كبير تجاوزه اليوم. كان الإغراء قويا على فنان مصرى شاب لكى يستولى على خامات غير مستعملة تقريبا فى التصوير، تنغم وتؤطر حياة هذا البلد وتشارك فى تفرد عيون سكانه الأصلاء.

كان من الممكن بالفعل تغيير شكل واقع ساقط فى التشابه العام لكن لم يكن ممكنا إلا إخضاع فضول التجديد عند بعض الفنانين إلى لعبة إلهامهم. هذا ما أرادت إنجازه الحركة

الشرقية الجديدة، التى كان التلمسانى واحدا من منشطيها، فى انتظار اكتشاف الدرب المسدود الذى تقود إليه تلك النظرية.

كل هؤلاء الذين حاولوا وسيصرون على تأسيس فن قومى يخدم سمات نوعية لبلد معين يحكمون على أنفسهم بالإخفاق والسخرية التامة. إن الفن الذى يصبح يوما بعد يوم وسيلة لتوحيد الشعور الإنسانى، لا يجب أن يوظف لحساب موضات وملابس وأقمار ورؤى محلية، أى لحساب حدود مزيفة أكثر عبثية ورداءة من الحقائق، منصوبة بين عقول لا تجرؤ على التعارف من أجل تضامن البشر. الفن ليس له وطن، ولا أرض. دى كيركو ليس إيطاليا أكثر من بول ديلفو الذى ليس أكثر بلجيكية من دييجو ريفيرا، وهو بدوره ليس أكثر مكسيكية من تانجى الذى ليس أكثر فرنسية من ماكس ارنست الذى ليس أكثر ألمانية من التلمسانى. كل هؤلاء الرجال يشاركون فى نفس الوثبة الأخوية ضد العقول الدينية التى لم تعرف إلا إقامة عائق تافه.

قاوم التلمسانى الإغراء، وما يعمله اليوم يستطيع أن يطمح ليكون مفهوما ومحبوبا، ليس من أجل بعض الفتات البائس لروح مصرية، وهو يعلق أيضا بعمله، لكن من أجل التمزيق العميق الذى يجوب عمله تماماً، ويثبت إنسانيته الشديدة المستمدة من منابع الوجع العام.

فى النهاية أريد أن أعبر عن رغبة مجانية: «لأن القصيدة تبدو للتلمسانى من الآن فصاعدا من نفس أهمية وماهية اللوحة، أود لو قرر تصوير سيرك فى مقبرة» (٢٢٩).

٢ـ معرض رمسيس يونان

يرسم رمسيس يونان أعصابا متوترة لدرجة الحاجة إلى القطع، لدرجة استدعاء القطع. رسمه لا يعرف الراحة، ولا التوقف ولا التراخى. إنه سريالى مثل تلك البيوت التى صدعها غضب داخلى أو خربها تمرد الأرض. عندما تصل شخصياته إلى درجة التقلص الذى لا يمكن أن يستمر وقتا أطول فإنه لا يتردد عن بترها. هنا سر لوحته الكبيرة «مدار السرطان»، واحدة من الأعمال الأكثر إثارة، والتى له أن يفتخر بها، هذا المصور المصرى الشاب. يبدو العنصر الإنسانى فى هذه اللوحة مكرسا للسكون المأساوى للحجارة، واللوحة نفسها تبدو مسكونة بإشارات مقسمة سلفا بسبب الاتساع المرعب الذى تمتلكه هذه الإشارات. يحرص رمسيس يونان على تطوير المتطلبات التشكيلية للفن ضمن ميتافيزيقية قهرية بالنسبة له، هذه المتطلبات لا تحول إلا صدفة العمل، وليس جوهره أو حقيقته، إذا سارع بالاستجابة لشروط التوازن والكتلة. هذا لكى يمر بحرية أكثر فى تفسير الدراما الإنسانية التى لا تترك عيونا أو أحلاما. دراما الساعة «غير المجدية»، نقطة ميتة يظن فيها المرء أن الإرادة تجنح ويتصلب فيها ويتجمد كل شىء فى حقد الزمن الشديد. دراما هذا «العناق» الذى لا يرخى أبدا ظفره ولا ينشر المتعة على الإطلاق.

رسوم رمسيس يونان البارعة والسريعة مثل خطوط اليد، ليس الجانب الأقل مثالية فى معرضه. إنه يسرب فيه قدرة ملحوظة على الإيحاء، الأشكال فيها مشبعة بالهواء كما ينبغى، ويجرى فيها إنسانية نكسب بتساؤلنا عن مصيرها. ليس من المؤكد أن الإجابات التى نحصل عليها قابلة للتطبيق.

فى الوقت الذى تستفيض فيه أصوات محترمة من كل الجهات فى شرح الوفاة المزعومة للسريالية، يحمل معرض رمسيس فى القاهرة، مثلما يحمل معرض ماتا وفرانسيس وانريكو دوناتى فى نيويورك هذا الشتاء، إلى هذه المناقشات شيئا أكثر من التفنيد، يحمل إثبات طاقة خلاقة فى أوج تدفقها (٢٣٠).

٣ـ معرض سعد الخادم

هنا.. الشعر والعلم التصويرى يخدمان غذاء ثقافيا. كثير من اللوحات التى يعرضها سعد الخادم فى صالة المدرسة الفرنسية زينت من قبل معارض داخلية مختلفة.

عندما نرى هذه اللوحات اليوم، نجد خاصيتها الغنائية قد احتفظت بكامل قوتها وحضورها. بجانب لوحته «حمام تركى» التى يبرز فيها تأثير مستحوذ وغريب لحصى، دواخل شائكة لإغراءات قديمة واستخدامات محرم تعكير سكونها، لوحته «الطفل والعصفور» تتوسل للمشاهد برأى مسبق ومفاجئ عن سوداوية تضع على كل شيئ لمستها الملطفة. لا نعرف أى مشروعات بودليرية تنسحب هنا، بين رغبات مستحيلة مثل المحافظة على انتظار حلو للعصفور والطفل المحبوسين فى قضبان عالم يعتقدان أنه حر.

عمل غير تقليدى وبلا أبحاث فى نفس الوقت، لم تحرف فيها جرأة مزيفة الفتنة البصرية ولم تحول الإحساس الشعرى، هذا التكوين لسعد الخادم واحد من التكوينات الأكثر نجاحا التى جذبتنا فى معارض السنوات الأخيرة، لكن سعد الخادم لا يراوح مكانه. فى إبداعه المألوف يضيف مستوى جديدا: الطبيعة المصرية، مساحات قروية كبيرة يعبر عنها بعنف زلزالى تقريبا، تسيطر فيه الألوان على غايات التصوير. الأرض فى هذه المناظر الطبيعية مقتلعة من خمودها، ويطلق الأزرق صيحات انتصارات كانت بالأمس غير مرئية. فى هذه المناظر الطبيعية يعود محراث الفنان من رياح موسمية عاتية وغير مكترثة إلى السماء وإلى الإنسان. التجربة التى يخوضها سعد الخادم فى اللون تجد تعبيرها الأكثر حدة فى لوحة صغيرة تصور مقابر القاهرة القديمة. الوهم فيها راق، نشعر بأنفسنا ندخل فى عالم مستقل حيث المستوى والإحساس بالأشياء مطابقا بالضبط لطيرانه اللونى.

أخيرا، تزين هذا المعرض بشكل فائق لوحة تاريخية عريضة تصور استيلاء جيش إبراهيم باشا على قلعة عكا استغرق سعد الخادم فى رسمها شهورا طويلة. من هندسة مثالية. تتألق فى هذه اللوحة أضواء وحشية لا تحصى. موزعة طبقا لمنظور صحيح وصعب، وتقود الحركة العامة للوحة. هذه اللوحة لا تروى فقط حدثا ماضيا، إنه حدث ذاتى [٢٣١] .

الصلابة المهيبة للوضع

« لماذا تريد من المصور الفوتوغرافى أن يترك عينين فى وجه ما دامت عين واحدة تكفى لإعطاء التعبير المراد.

أحمد راسم

يبدو للكثيرين الآن أن السريالية كانت سحابة مرت على القاهرة، لكن هؤلاء لم يدركوا أن السحـابة أمطرت، ولو قليلا، فأنبتت الأرض زرعا جديدا، أكلناه، فدخل فى تكويننا الثقافى.

١ - أدخلت السريالية الفنية والثقافية المصرية فى الحركة الفنية العالمية التى انطلقت من أوربا بعد الحرب العالمية الأولى، بما استتبع ذلك من إدخال مصطلحات جديدة وإثارة قضايا بشكل جديد. وليس أدل على ذلك من أن جماعة الفن والحرية هى التى أدخلت مصطلح ومفهوم وقضايا السريالية إلى مصر. والغريب أن رواد نفس الجماعة كانوا روادا للتجريد الحديث فى مصر أيضا.

٢ - شاركت السريالية المصرية فى الحيوية الثقافية والفنية التى تميزت بها مصر فى تلك الفترة، وكانت السريالية نفسها جزءاً منها بما أقامته من معارض وما أشعلته من معارك ثقافية.

٣ - لذا فقد قامت بعد جماعة الفن والحرية جماعات شابة متأثرة بها مثل جماعة «جانح الرمال» وجماعة «الفن المعاصر».

٤ - أثرت الفن والحرية فى أجيال تالية من الفنانين استفادوا من روح السريالية وأساليبها فى تكوين شخصياتهم الفنية وأصبحوا فيما بعد من أهم الفنانين التشكيليين فى مصر. وقد كانت الحركة السريالية فى مصر - مثلما كانت فى أوربا - تحديا كبيراً للكلاسيكية والأكاديمية.

٥ - على المستوى الأدبى، كان تأثير الفن والحرية أقل، فالرائد الأدبى لها - جورج حنين - «كان يكتب الأدب بالفرنسية. وتأثير لغة أجنبية مكتوبة على لغة أخرى أصعب بكثير

من تأثير فن مرئى أجنبى على فن آخر. فما بالك باللغة العربية بكل تراثها الضخم وبنائها الصعب؟ ومع ذلك استطاع عدد من الكتاب المصريين الذى يقرأون بالفرنسية أو تحت تأثير ترجمات عربية أن يدخلوا فى إبداعهم أساليب أدبية حديثة متأثرة بالسريالية مثل توفيق الحكيم. لكن السريالية المصرية لم تستطع تشجيع تيار سريالى أدبى مثلما شجعت تيارا تشكيليا. وهى أيضا لم تؤثر فى نقد الفن التشكيلى فى مصر مثلما لم تؤثر فى نقد الأدب، وذلك لنفس مشكلة اللغة الفرنسية التى كتبوا بها أهم مقالاتهم النقدية الأدبية والفنية. ولم يبادر أحد حتى الآن إلى ترجمة هذه المقالات إلى العربية ليتيح فرصة الاستفادة منها.

٦ ـ ولا ننسى مشاركة الفن والحرية فى النضال السياسى والاجتماعى المصرى بقدر استطاعتها، كما أوضحنا من قبل.

لكن كل هذه التأثيرات لم تحدث بسهولة على الإطلاق.

توضح نشرة «الفن والحرية» : «كان شهر مارس (١٩٣٩) حاسما بالنسبة للفن والحرية، فقد كانت الشكوك تراود بعض العقول وتحوط بحركتنا وبالتسرع الذى استجاب به بعض المثقفين الشباب وبعض الفنانين المصريين لندائنا، ولكن بعد الاجتماع العام فى الأربعاء ٨ مارس والجلسة الافتتاحية العامة فى الخميس ٢٣ مارس تبددت هذه الشكوك نهائيا. وقد حضر هذه الجلسة ما يقرب من ثلاثين شخصا، وفى يوم الخميس ٢٣ أبريل تزاحم أكثر من خمسين شخصا فى مبنى الفن والحرية المؤقت الذى فتح أبوابه للعامة للمرة الأولى».

بغض النظر عن الحماس فى هذا الكلام وعدم الجزم بأن كل من حضر تلك الاجتماعات انضم بالفعل إلى الجماعة، إلا أنه يشير إلى إقبال لا بأس به بالنسبة لجماعة ثقافية جديدة اختارت طريق الصدام مع الواقع المتخلف.

غلب التوجس من الجديد الذى حملته الجماعة بعض الكتاب المحافظين لكى يهاجموها من لحظاتها الأولى: كتب نصرى عطا الله سوس: «إن الجماعة التى تتسمى باسم الفن والحرية لا تفهم الحرية إلا على أنها فوضى لا ضابط لها ولا قانون ـ كما أن مسايرة الفن الأوربى فى تخبطاته الأخيرة ليست حرية بحال من الأحوال، بل هى عبودية عمياء، وهذا هو ما تقعله جماعة الفن والحرية» [٢٣٢]. ويعود نفس الكاتب ليكرر «بكل قواى إنه فن منحط»، وذلك بعد أن رأى كما يقول طرفا مما رسمه بعض أعضاء الجماعة. لكنه سرعان ما يسفر عن هويته التى تبرر له هذا الهجوم عندما يؤكد أنه كتب ذلك «مؤمنا بأن الفن الحديث متاهة يضل فيها الكثيرون». وغير ذلك يأخذ الكاتب على الجماعة أنها تنقل الحركة السريالية «وهذه حركة فرنسية محضة» لأن «الحركات الفنية لا تنقل بمثل هذه السهولة من قطر إلى آخر.. دعك من حديث الشخصية والإلهام» [٢٣٣].

أى أنه فى معارضته للجماعة يتهمها: بالفوضى - مسايرة الفن الأوروبى الحديث المتخبط - بنقل سهل لحركة فرنسية. أى أنه يتهمها بالتقليد. وهو الاتهام الأساسى الذى واجهته الفن والحرية، بل وما زال يواجهه حتى الآن عدد كبير من الفنانين العرب.

بعد خمس سنوات من الهجوم السابق ينشر الناقد ريتشارد موصيرى : «رغم أن المستقلين يدعون تميزهم عن المدارس الحديثة بمفهومهم الشخصى فى الرؤية والرسم. إلا أن هناك تأثيرات ملحوظة عند أكثر من فنان منهم» (٢٣٤). وهو نفس الاتهام الذى ساقه ناقد آخر هو صبحي الشارونى بعد سنوات أخرى عندما يصف جماعة الفن والحرية بأنها نجحت فى «إيجاد عدد من الفنانين المقلدين». وذلك فى كلمة له شديدة التناقض. فبينما يصف الجماعة بالتقليد يضيف فى نفس الجملة «كما يرجع إليهم الفضل فى توجيه الفنانين إلى البحث عن الأساليب الفردية فأصبح كل فنان يدرس ويبحث محاولا الوصول إلى أسلوب ذاتى ينفرد به» وبالطبع فالحكم الأول لا يتفق مع الحكم الثانى، بل إن الناقد فى مدحه للجماعة يخطئ تاريخيا عندما يقول: «لهذا يرجع إلى رمسيس يونان وجماعة الفن والحرية الفضل فى ظهور أول معالم الشخصية الفنية المصرية وغير المتأثرة بالمدارس الأوربية فى جماعتى الفن المعاصر والفن الحديث اللتين ظهرتا بعد الحرب العالمية الثانية. وإن كان ذلك التأثير قد حدث بطريق غير مباشر» (٢٣٥). والصحيح أن أول معالم الشخصية الفنية المصرة الحديثة ظهرت مع جيل الرواد فى العقد الثانى من هذا القرن، كما أنه ليست هناك جماعة فنية مصرية حديثة لم تتأثر بالمدارس الأوربية.

يثير صبحى الشارونى فى كلمته اتهامات أخرى ضد الفن والحرية يقول: إلا أن ما أثارته جماعة الفن والحرية قد أدى إلى نتائج غير التى توقعها أعضاؤها: كان أخطرها هى سخرية الجمهور من الاتجاهات المعاصرة فى الفن التشكيلى إذ فشلت الجماعة فى توضيح الأسس الفكرية التى تقوم عليها. ولم تنجح فى اجتذاب الجمهور والمثقفين لمشاهدة وتذوق أعمال الفنانين المعاصرين. بل لعلها تسببت فى موقف السخرية ثم عدم المبالاة من جانب الجمهور بما يدور فى مجال الفن التشكيلى. وربط ذلك بالاتجاهات اليسارية فى السياسة وانتشر التعبير الدارج (فن سريالى) وأطلق علي كل عمل تشكيلى يتضمن أى تحريف أو تغيير فى النسب الطبيعية» (٢٣٦). لا أدرى عن أى جمهور يتحدث الناقد، وبالطبع فإن سخرية الجمهور من الفن التشكيلى لا تعود إلى الفن التشكيلى ولكن إلى الجمهور أساسا، ورغم أن الناقد يضيف بعد ذلك ما يمحو تماما اتهاماته السابقة إلا أنه ربما قصد بتلك الاتهامات جهل جمهور عريض وعدم إدراكه لمضمون حركة الفن والحرية وإبداعاتها. وهى مشكلة ما زالت محسوسة بشدة حتى الآن إزاء الإبداع التشكيلى الحديث.

عبر الشاعر أحمد راسم عن تلك المشكلة فى حوار ظريف الأسلوب وتعليمى، يناقش فيه «ناقد فنى نزيه» حول أعمال المعرض الخامس للفن المستقل. يقول الناقد فى هذا الحوار: «لا أظن أنه قد حدثت فى مصر مثل هذه الدفعة من الشذوذ». فهذا الناقد يعبر عن القطاع الأكبر من الجمهور الذى يرى فى الأعمال السريالية «جهنمية» ويطالب رأسا مرسومة «بأن تقول شيئا»، كما يطالب الفن بأن يكون منطقيا.

يرد أحمد راسم بأنه - أى الناقد - لم يتعلم أبدا ضرورة البحث لفهم اهتمامات الفنان، وفى محاولة للوصول إلى فهم يحاول أحمد راسم توضيح بعض الأعمال المعروضة. فأمام بورتريه سيدة للمصور الفوتوغرافى ايدابل، يقفان: كان نصف وجه السيدة مختفيا بقسوة. لم تبق إلا خصلة شعر، وعين، ونصف فم مبتور بشكل مدهش. يعلق أحمد راسم على هذا البورتريه: «الصلابة المهيبة للوضع شيئا من الكهنوتية مثلما نجد فى التماثيل. أنظر إلى هذا الفم، صوت هذه السيدة يجب أن يكون له رنين فازة من الكريستال. ثم.. لماذا تريد من المصور الفوتوغرافى أن يترك عينين فى وجه ما دامت عينا واحدة تكفى لإعطاء التعبير المراد». ويزيد أحمد راسم شرحا على الوجه: «هنا سطح مضئ يستند إلى العين اليسرى. هنا رد فعل قوى. هذا الظل أعطى إحساسا بالموسيقى. ايدابل لا ينقح مثل مصور فوتوغرافى بسيط، إنه ينمنم مثل رسام. ينمنم ليجسيد التجريد فى الوجوه لأنه توصل إلى كفاءة جديدة، وإلى شخصيات متميزة هاجرا النمط العام. إنه يبنى بالأبيض والأسود حتى عندما يكون الأسود ظلا شفافا» (٢٣٧).

فإذا كان أحمد راسم قد قام بدور المدرس لناقد فنى، فما بالك بالجمهور العادى؟ وهل المطلوب أن تكون الحركة الفنية واضحة بمقاييس الجمهور لكى تحوز رضاه؟ من البديهى أن كل حركة فنية جديدة وصادقة تسبق مستوى الأرض التى تقف عليها. وهذا شجع كثيراً من الكتاب على مهاجمة الفن والحرية «لأن مصر لم تكن أرضا صالحة لهذه الأفكار»: «فظروفنا الخاصة تقول بأن بلادنا لم تكن تعانى من مشكلات الحضارة الأوروبية المعاصرة بقدر ما كانت تعانى من استبداد إقطاعى متخلف ونير استعمارى رهيب. لم تكن مشكلة الحرية الفردية هى التى تؤرق ضمير المثقف الوطنى والاشتراكى بقدر ما كانت تؤرق عقله ونفسه مشكله حرية المواطنين جميعا. كان يأبى ضمير المثقف أن يحصر المشكلة فى ذاته نفسها. كان يأبى أن يصوغ أحلامه من أحلام المثقف الأوروبى الرافض فحسب» (٢٣٨). وداود عزيز الذى كتب هذا الكلام يطالب الفن بأن يخدم السياسة بشكل مباشر وهو الموقف الذى وقفت ضده السريالية العالمية بما فيها جماعة الفن والحرية. كما يتجاهل الكاتب فى نفس الوقت نضال الجماعة السياسى والفكرى ضد نفس «الاستبداد الإقطاعى المتخلف والنير الاستعمارى الرهيب».

بالطبع لم يستسلم أعضاء الفن والحرية لكل تلك الاتهامات. فقد رد عليها إبداعهم بشكل أكثر عمقا، فضلا عن كتاباتهم. يرد أنور كامل: «والمجتمع المصرى بحالته الراهنة مجتمع مريض مختل، فقد الاتزان لا فى مقاييسه الخلقية فحسب، بل فى أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية أيضا. ومثل هذا المجتمع المقبل على النهوض يجب أن تترك فيه الحرية المطلقة للكتاب والمفكرين فى نشر آرائهم الجديدة للانتفاع بالحلول التى يعرضونها لعلاج المشاكل المتعددة. وجماعة الفن والحرية فئة من الشباب راعها ما رأت من انحلال عناصر القوة فى مصر. فكرست جهودها لدراسة مسببات هذا الانحلال، ولإيجاد الحلول التى نرى أنها قد تعود بالخير على المجموع. فهى ليست متأثرة بحركة أجنبية، وإنما هى حركة مصرية أكثر ما يمكن أن يقال فيها أنها ستكون مهدا لنضوج الأفكار الجديدة التى ستهيئ أسباب التطور لهذه البلاد»(٢٣٩).

ويرد كامل التلمسانى لكى «لا يتيح الفرصة» للقراء الأفاضل بأن يروا صورة مشوهة ممسوخة لهذه الحركة العالمية - يقصد الحركة السريالية - التى تعبر عن أسمى وأنبل المشاعر الإنسانية فى القرن الحاضر، والتى وصلت عن طريقها الحضارة الفنية سواء فى الشعر أو التصوير الحديث إلى الدرجة العليا. مؤكدا أن السريالية ليست حركة فرنسية محضة، بل هى حركة أول مميزاتها أنها عالمية فى التفكير والأداء، وليس لها من الطابع المحلى أدنى نصيب قل أو كثر». بل «أنه ليس بين قادة التصوير فرنسى واحد». و «ليس للفن بلد ياصديقى» (٢٤٠). الأهم من ذلك أن كامل التلمسانى حاول تأصيل السريالية بجذور مصرية: «هل رأيت يا سيدى (عروسة المولد الحلاوة) ذات الأيدى الأربع؟ هل رأيت عرائس القراقوز الصغيرة؟ وهل سمعت قصص أم الشعور والشاطر حسن وغيرها من الأدب الشعبى المحلى؟ كل ذلك ياسيدي سيرياليزم.. هل رأيت المتحف القبطى.. كثير من الفن القبطى سيرياليزم.. إننا لا نقلد المدارس الأجنبية بل نخلق فنا نشأ من تربة هذه البلاد السمراء وتمشى فى الدماء من يوم كنا نعيش بتفكيرنا المطلق حتى هذه الساعة ياصديقى». ويضيف كامل التلمسانى فيستشهد بأمثلة على تأثير الفرويدية - كأحد الروافد الأساسية للسريالية - على فنانين وكتاب مصريين مثل محمود سعيد ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم. كما يستشهد فى تلك المحاولة بعبارة للأستاذ يوسف العفيفى: «أن السيريالـيزم ماهو إلا الاسم العلمى الحديث لما نسميه نحن: الخيال. حرية التعبير. حرية الأسلوب. والشرق منذ الأزل موطن كل هذا»(٢٤١).

* * *

نأتى هنا لتطبيق عملى على أثر الفن والحرية فى الفن التشكيلى المصرى وتكوين جماعات فنية جديدة. بعد توقف معارض الفن المستقل الجماعية. كون أحد أصدقاء جماعة

الفن والحرية وهو حسين يوسف أمين عام ١٩٤٦ جماعة (الفن المعاصر) . دخل هذه الجماعة سمير رافع وعبدالهادى الجزار وحامد ندا وماهر رائف وكمال يوسف. وكان بعض أعضاء الجماعة تلاميذ حسين يوسف أمين عندما كان مدرسا للرسم فى مدرسة الحلمية الثانوية، مثل عبدالهادى الجزار. ويقرر صبحى الشارونى أنهم استفادوا من تجارب «الجماعات المتمردة السابقة فى ميدانى الدادا والسيرياليزم. ويوضح من وجهة نظره أن الجماعات المتمردة كان أثر الغرب فيها واضحا، بينما اجتهدت جماعة الفن المعاصر فى إنتاج مصرى رمزى تعبيرى» (٢٤٢).

إلا أننى لم أجد فى تقديم حسين يوسف أمين لمعرض جماعته الثانى - مايو ١٩٤٨ - ما يختلف مع جماعة الفن والحرية فى الأسس العامة. فهو يعترض على أن يكون الفن تسجيلاً للمنظور، واستخدامه كرفاهية أو لستر آلام الإنسان وتزييفه. ويذكر صعوبة «فهم العقل البسيط» للفن الحديث. بل أنه فى نفس البيان يذكر أن سمير رافع فنان سريالى، فى إنتاجه نظرة فلسفية عاطفية عميقة، تتعدى فى حدودها مظاهر تأثير البيئة. كما اهتمت الفن المعاصر بالفنون البدائية والميتافيزيقية وخرجوا وقد أطلقوا على معرضهم الأول - عام ١٩٤٦ - عنوان «انفجار الخوف». «لأن جميع الأعمال التى عرضت كانت تعطى للمتفرج إحساسا بأنه انتقل ليعيش فى الجحيم الذى تخيله دانتى.. القلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع».

يذكر الدكتور نعيم عطية أمثلة لبعض اللوحات السريالية لبعض أعضاء هذه الجماعة: لوحة سمير رافع «الزمن» التى مثلت المذهب السريالى فى المعرض الدولى عام ١٩٤٧، ولوحة «الكهف» لماهر رائف التى قدمها فى معرض مايو ١٩٤٨، ولوحات الجزار «رجل فى قوقعة» و «المرأة فى قوقعة» عام ١٩٤٢.

كما يصف الدكتور عفيف بهنسى جماعة الفن المعاصر بأنها عبرت عن سريالية جديدة مناخها مصر والخيال الشعبى فيها. كما يصف عبدالهادى الجزار - مستندا إلى كتاب جون وسيمون لاكوتير «مصر فى حركة» - «بأنه من أبطال هذا الاتجاه، فنان موهوب يصوره لبسطاء الناس فى المدينة وحولهم جميع علامات البؤس ترسخها الأوهام والعقائد وتحاول أن تصدها التعاويذ والطلاسم والسحر برموز جعلت أسلوبه أقرب إلى السريالية، ولكنها سريالية مستقلة عن أى مفهوم غربى» (٢٤٣).

عبر «الجزار» بلغته التعبيرية الخاصة عن الخوف الذى يسود الحياة الشعبية وعن التشاؤم الذى يثقل كاهل الناس. وعن الثورة العاجزة فى مواجهة التقاليد الموروثة. لقد صنع

هذا الخوف «المتراكم فى قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح محددة لا يمكن إخفاؤها، وبمزيج من الرمزية والسريالية عبر الجزار عن كل هذا في : الرجل الأخضر، العرافات، فرح زليخة، أبو أحمد الجبار، الزار، الزناتي خليفة، الأحياء والأموات». وقد اتجه الجزار إلى «النبع الأصيل للسريالية، إلى نظريات فريدة فى التحليل النفسى، إلى الأحلام والعقل الباطن».

هناك مصدر آخر من مصادر تأثر الجزار بالسريالية هو الفنان البلجيكى بول ديلفو الذى استوقفته أعماله عندما سافر إلى بروكسل عام ١٩٥٨ . واهتم الجزار بأعماله وراح يتتبعها فى جميع متاحف بلجيكا وليس فى بروكسل وحدها.

فى تعليق على لوحة الرجل الأخضر الشهيرة للجزار يلمس الأستاذ بيكار نفس المصادر ويؤكد وجود «كنوز فى التحرر من عقال الوعى، والاستسلام لقياد غيبوبى، وغفوة نصف واعية، ليرى بعين باطنة ما لاتراه عين ظاهرة. ليست الأحلام وأضغاثها التى تراوده أثناء النوم العميق، أو الرؤى التى تداعبه فى حالة النصف يقظة سوى عينات من هذا العالم الكبير القابع وراء أسوار النفس» (٢٤٤)، مع تحفظى على كلام الأستاذ بيكار السابق فالأحلام لا تراود الانسان فى النوم العميق، كما أن الغيبوبة التامة لا تسلم إلى أى رؤية.

أما حامد ندا - فى مطلع شبابه - فقد قرأ بنهم كتب علم النفس، وهام بتحليل فرويد وآدلر للسلوكيات المرضية التى تتخفى وراء كثير من الستر التى تبدو عادية مألوفة. وانتبه إلى التضاد المأساوى المضحك بين المظهر والمخبر فى حياة الأوساط الشعبية. بل أنه أتى بفعل سريالى عام ١٩٥١ عندما أحضر فرقة «باندبرة» اخترقت الزمالك بأعلامها المزركشة وموسيقاها الصاخبة وتجمهر حول المغنيين والأقزام وضاربى الدفوف بوابو الحى الأرستقراطى ودخل الموكب كلية الفنون الجميلة أثناء إقامة إحدى حفلاتها. فأثار النفور وارتسمت علامات الاحتجاج على قسمات المثقفين والبرجوازيين.

وصل الأمر بحامد ندا إلى أن يكتب فى جريدة وطنى: «كل عمل فنى يخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملا فنيا. بمعنى أن التعبير التلقائى مهما كان لونه أو اتجاهه لا يمكن أن يخلو من ذاتية الفنان إذا كان عملا صادقا» (٢٤٥).

ومع ذلك. يرى الدكتور نعيم عطية أن حامد ندا فى النهاية ليس مصورا سرياليا. «فهو وإن كان قد دعا إلى تحرير الحس من ربقة المسلمات العتيقة إلا أنه لم يعتمد بصفة أساسية على الغوامض التى يفرزها اللاشعور. وكان الجزار أكثر اعتمادا على الغوامض. لم يبحث حامد ندا مع السرياليين عن الوسيلة التى توصل إلى إحداث الأثر المزلزل فى اللاشعور أو

الفعل الفردى الباطن حيث توجد الأشياء على نحو غامض مبهم، وتترابط ترابطا نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع. كما لم يركن ندا إلى الحلم ولم يغرق الروح فى خمرة الخيال لإقامة فوضى مقدسة» (٢٤٦).

وثائــــق

«إننا ننعت بالمتواطئين، وبالتالى بالمجرمين، كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجـه الحـالى للعـالم - وجـه يزداد بشاعـة مرة بعد مـرة - إلى أشرس التـمـردات. ونضع على رأس هؤلاء المجـرمين جـمـيع الآباء البلهـاء (روحيين كانوا أم لا) وجميع القادة (سـيـاسـيين كـانوا أم لا) الذين لا يعملون، بطاقتهم الديناميكية أو بثقلهم، إلا على تدعـيم، إن لم نقل تقـوية، المواقع الرئيسية للنظام الأبوى القائم، حتى وهم يشيعون لمبـادئ توصف بالثورية».

رمسيس يونان

يحيا الفن المنحط

من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الاشمئزاز إلى كل خلق جديد فى الفن أو فى الأدب طالما يهدد النظم الثقافية التى تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى.

ويظهر هذا الشعور بالاشمئزاز جلياً فى البلاد الأوتوقراطية النزعة، وخصوصا فى ألمانيا حيث يتجسم التعدى الشنيع ضد الفن الحر الذى دعاه هؤلاء الغشم «الفن المنحط».

فمن سيزان إلى بيكاسو وكل ما أنجزته العبقرية الفنية المعاصرة.. هذا الإنتاج الكثير الحرية والقوى الشعور بالإنسانية، قد قوبل بالشتائم وديس بالأقدام. ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو الجنس أو للوطن الذى يريد بعض الأفراد أن يخضع له مصير الفن الحديث ما هو إلا مجرد هزء وسخرية.

نحن لا نرى فى هذه الأساطير الرجعية إلا سجونا للفكر. إن الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الإنسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة. فى فيينا المتروكة الآن للهمج، يمزقون صور رينوار ويحرقون مؤلفات فرويد فى الميادين العامة. إن ألمع منتجات كبار الفنانين الألمان أمثال ماكس أرنست وبول كلى وكارل هوفر وكوكشكا وجورج جروس وكاندنسكى قد صودرت وأحل محلها الفن النازى العديم القيمة. كذلك فى روما أخيرا قد شكلت لجنة لتنظيف الأدب!!. وقد قامت بمهمتها وقررت سحب كل ما هو ضد القومية وضد الجنسية وكذلك كل ما يعود إلى التشاؤم. يارجال الأدب ويارجال الفن لنقف معا ونقبل التحدى. يجب أن نقف فى صف هذا الفن المنحط ففيه كل آمال المستقبل، لنعمل لنصرته ضد العصور الوسطى الجديدة التى يحاولون بعثها فى قلب أوروبا مرة أخرى.

وقد وقع الفنانون والكتاب والصحافيون والمحامون على هذا البيان وأسماؤهم كما يلى:

إبراهيم واسيلى – أحمد فهمى – ادوار بولاك – ادوار ليفى – ارمان انتيس – ألبير إسرائيل – ألبير قصيرى – التلمسانى – الكسندرا ميتشكويفسكا – اميل سيمون – انجلو بولو – انجلو دريز – أنور كامل – انيت فديدا – أ. بوليتس – ل. كانتى – جرمين إسرائيل – جورج حنين – حسين صبحى – أ. رافو – زكريا – العزونى (عضو نقابة المحامين) – سامى رياض – سامى هانوكا – اسكاليت – عبد الخالق العزونى – فاطمة نعمت راشد – سيف الدين – محمد نور – نداف سيلير – هاسيا – هنرى دومانى

القاهرة فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨

الفن والحرية*

النشرة الأولى - مارس ١٩٣٩[٣٤٧]

عن الفن والحرية

هناك من نبهنا متسائلا: لماذا تحبسون أنفسكم فى عنوان محدد لهذه الجمعية التى تريدون تأسيسها؟ ألن يبعدكم عن هؤلاء الذين لا يربطون الفن بمنفعة فائقة - أو بفضول دائم؟.

وعلى هذا نجيب فورا: إن الفن كما نراه لا يتكون من صور أو أشكال منحوتة، لكنه يمثل أكثر من ذلك، يمثل شيئا آخر. أبعد من كل الترجمات الممكنة للحياة، وأبعد من كل التفسيرات المؤقتة أو الخالدة للأحاسيس، ولكل حالات وأوضاع الوعى. الفن يمثل طريقة وجود، موقف حيوى وفى نفس الوقت عاطفى وواع. هناك نوع من الأناقة الأخلاقية لها المقام الأول عند الإنسان، عندما يعبر بنفسه العتبة يصبح الفن ابتداء منها أكثر سهولة للمنال. بواسطة هذه الأناقة الأخلاقية يؤكد الفرد ذاته فى مواجهة قوى الفساد والخزى. هذا الفرد يجد نفسه فى الوقت الحاضر مداناً من أنظمة معينة مصممة على إرغام الروح على أوضاع أكثر بؤسا. بؤس روحى لا مثيل له إلا البؤس المادى المفروض على شعوب بأكملها يحرمون عليها الزبد بينما يعطونها المدافع. أى أنهم يريدون أن يتخلى الفكر عن كل حقوقه وتجريد الإنسان من امتلاك مصيره.

إن الذين ينتقدون بغباء لوحات «رينوار» أو «كوكوشكا»، لايهاجمون فقط طريقة فى الرسم، لكن أيضا طريقة فى الفهم وإدراك الحياة. ليس هناك من له الحق فى الحلم بصوت مرتفع طالما يعطى الحلم للفنان، وبشكل عام، إرادة التخلص من واقع تزداد صعوبة الحياة فيه أكثر فأكثر، وإرادة التغيير الدائم للوطن. عندما نصل إلى الاستقلال الفكرى فى العالم، يكون استيراد الحلم ممنوعا لأسباب اجتماعية هامة. منذ «شاجال» حتى «سلفادور دالى»،

(*) ابتداء من هذه الصفحة وحتى صفحة ١٥٩ الترجمة الكاملة لهذه النشرة.

حكم على نصيب الحلم فى الرسم الحديث بالموت... نعتقد أن هناك فرصة لرد فعل هذا التدجين القذر للفن. نعتقد أن هناك فرصة لتحقق بأسرع ما يمكن وحدة كتاب وفنانين حول ناس وأعمال لا تقبل الانحراف لمصلحة مجتمعات انتهت. هؤلاء الناس وهذه الأعمال موجودة فى عدد كبير من الدول، وهناك إدارات بأكملها ليس لها سوى مهمة وحيدة حولهم وضدهم، إما بالصمت أو بالافتراء أو الرعب. ليسوا فقط موجودين، وإنما يظلون فى عالم مسكون بأشباح دامية. وهى الكائنات الوحيدة الحية تماما.

إن من أكثر التناقضات قوة فى العصر الحالى أن نطالب بالحرية الفنية بينما هناك إجماع على أنها أمر طبيعى ولامقدس. تناقض، ومع ذلك سهل التفسير لأن الفن يستمد من هذه الحرية نفسها إمكانية أن يصبح خطيرا على مجتمع معين، كما تصبح ممارسة هذه الحرية بالضرورة أكثر خطورة عندما تكون الأنظمة الاجتماعية أقل قدرة على احتمالها.

هذا بالنسبة للفن، وللحرية. أما الآن فالكلام للشباب الذى يريد – ويجب – أن يتخلص من كل أشكال الالتزام المحافظ والتبعية والشك الفلسفى الكاذب الذى ليس أقل إماتة من المصيبتين السابقتين.

«اللجنة»

أصداء بيـــان

مثلما توقعنا لبياننا فى ديسمبر ١٩٣٨ : «يحيا الفن المنحط» قوطع هذا البيان بعناية من أغلب الصحف.

أغلق الأستاذ «جون ليجو» - المعروف أكثر بالاسم المستعار «ر. دى كى» أعمدة «البورص ايجبسيان» الذى فتح صالوناتها على اتساعها من جهة أخرى أمام موظفى «الزمان» وجمعية السباكة. وافقت هيئة التحرير الاسكندرية لـ «البورص اجيبسيان» الأقل رجعية، على الإشارة إلى ظهور البيان. «جورنال ديجيبت» من جانبه لخص المضمون وذكر الموقعين عليه فى عدد الإثنين ٢ يناير. نشرت مجلة «لا ريفى دى كونفرنس» - عدد ٣٠ يناير - النص الكامل ملحقا به القائمة الثانية للموقعين. نفس الشيء عملته الجريدة اليومية اليونانية «كيريكس» فى عددها بتاريخ ١٥ يناير. علقت «المجلة الجديدة» على البيان بكلمات مفعمة بالتعاطف. وأشارت إلى تأسيس جماعة «الفن والحرية»، ونشرت نص « جرنيكا بيكاسو». بعد ذلك ببضعة أيام ظهر تحليل مفصل لنفس الـ «جرنيكا» فى «البلاغ». وأخيرا كتبت «لانوفيل ريفى فرانسيز» فى أول فبراير السطور التالية:

«على ظهر نسخة من «جرنيكا بيكاسو» نشر تجمع جديد فى القاهرة بلغتين بيانه «يحيا الفن المنحط»، موقعا عليه من أفضل أسماء المثقفين المصريين... الشرق يعمل فى الدفاع عن ثقافة الغرب»

ليس لدينا الحق فى أن نظهر أستياء من هذه النتيجة الأولى لكن ليس لدينا الحق كذلك فى أن نعيش على ذكرى هذا البيان. أيها المثقفون والفنانون، لا يكفى القيام باحتجاج لفظى ضد المحافظة والرجعية يجب القيام بعمل معتبر للنشر والتوضيح. يجب، وبسرعة شديدة، أن

يتحول هذا البيان المتواضع إلى مجلة قوية وفعالة. إننا سننظم من أكتوبر القادم عروضا سينمائية لعرض أفلام طليعية. وسندعو بيننا بعضا من كبار ممثلى الفكر الحر.

انضموا إلى «الفن والحرية». أرسلوا طلباتكم إلى سكرتارية الفن والحرية، ٢٨ شارع المدابغ.

نشرت «الفن والحرية» مؤخرا أول كراس باللغة العربية يتضمن نداء للشباب المصرى، ودراسة عميقة للأستاذ «جورج عزيز» عن عمل «أندريه جيد»، وكذلك ترجمات لمناقشة حادة بين «أندريه جيد»، «جوستاف رجليه»، «جيتانو»، «سافيمينى»، «جون ستراكى» حول المؤتمر الأول للكتاب للدفاع عن الثقافة. هذا الكراس يباع فى كل المكتبات بسعر قرش واحد. ونحن نطلب بإلحاح من كل واحد من أصدقائنا، نعرفه أو لا نعرفه، أن يؤمن انتشارا أكثر اتساعا له.

بعض الكراسات الأخرى قيد الإعداد. واحدة منها ستكون تحت عنوان «المثقفون وأسبانيا»، وأخرى ستتضمن نوعا من المختارات من الشعر الغربى الطليعى وترجمات قصائد لـ «بول ايلوار»، «أندريه بريتون»، «وليام أودن»، «ريفردى»، وآخرين.

أخيرا، نحن نشرع فى تنظيم ندوة تحية لـ «فرويد» سيلقى فيها الأستاذ «جورج عزيز» محاضرة باللغة العربية عن التحليل النفسى ومبدعه. الموعد والمكان سيعلنان قريبا فى الصحف.

من أجل فن حر

فى ذبذبته النقدية لصالون الأطفال، يعترف الأمية «جيل بوريلى» (٢٤٨) مرة أخرى أنه كان فى المغرب، وينتهى بمقارنة هذا المعرض الطفولى بصالون عمال السكك الحديدية. على العكس، عندما أقيم معرض السيد «أوجيس»، عرض على ثلاثة أعمدة سوابق مقلد «موريس أوتريللو» (٢٤٩)، ممجدا موهبة وأصالة محسوب الوزير اليابانى. ووقعت «صفوة المجتمع القاهرى» فى الفخ، أو على الأصح فى قشور «السامو راى» (٢٥٠)، التى أكــدت اقتناءها بمبلغ ٢٠٠ جنيه مصرى. وبمبلغ مماثل لشراء أعمال منسوخة متواضعة، أثبتت «صفوة المجتمع القاهرى» حبها الهائل للفن وفى نفس الوقت جهلها المطبق بمادة الرسم. إنها من نفس قيمة أسلوب «أوتريللو»، بشرط أن يكون منسوخا بيد «السيد أوجيس». على «السيد بوريلى» أن يعتقد أن «أوتريللو» هو الذى ينتحل السيد أوجيس. ونشكر السيد «أوجيس» على قدومه. لقد سمح لنا أن نتعرف على حالة «صفوة المجتمع القاهرى»: بضع درجات تحت الصفر.

إنها لا تمارس نزعة قومية، ولكنها تفضل – وياللحزن – تهريب هذه الأموال للخارج. هناك كثير من الرسامين السيئين فى مصر، من «صبرى» إلى «صباغ». لكن هناك أيضا جيدين – إلا أن لهم عيبين:

١ – إنهم شبان.

٢ – إنهم لا يقلدون «أوتريللو».

إنهم يتجاهلون قواعد الأكاديمية. يفضلون «بيكاسو» على «فان دونجن»، و«روو» على «سوسا». لديهم الجرأة على البحث عن وسائل جديدة للتعبير. ولديهم نفس الجرأة على حب

السريالية. حينما يعرضون، يحيرون الجمهور بلا أى اهتمام. إنهم يقلبون المفاهيم التشريحية لأسس اتجاهات عديدة. يعلنون تضامنهم مع الرسام الشعبى ونحات عرائس الحلاوة. لا يقيمون المؤتمرات على شرف «مختار» حتى ولو كانت من أجل التضامن الوطنى.

إذا كان هناك ناقد معين. حتى العام الماضى؛ اهتم بمجهوداتهم وبحث فى تكوين ذوق الجمهور. فإننا لانجده هذا العام. لقد حل محله السيد «جيل بوريلى» الذى كان فى المغرب. والمغرب ليس بلدا، إنه جامعة للنقد الفنى يكون فيها «المستر بوريلى» دكتور شرف. إننا لا نستطيع فهم: لماذا يضع تحت حماية المغرب الأخطاء الدورية الكبيرة (٢٥١) التى تدفعها البورص المسماة بالمصرية. ولن نتحدث عن اللامبالاة الأثيمة لرئيس تحرير هذه الصحيفة اليومية. وفيما يتعلق بصحف أخرى، فإنها لا تستفيد من آراء السيد بوريلى (وهو لا يستطيع أن يكشف الغيب عند أى إنسان) لأنها على الأقل تحاول الارتباط بنقاد غير أكفاء إلى حد ما!.

لو بقى الجمهور فى هذه الحالة من البلاهة لمزيد من الوقت، فسينتهى الأمر بالفنانين المصريين الموهوبين إلى الاغتراب. وسيلتقى بأمثال «جيل» ليوبخه. إنه نفس «جيل» الذى يقيم سدا من الحماقة ضد الأفكار الجديدة.

إن أول الشروط المناسبة لظهور الفن هو الحرية.

حرية الانطلاق فى الأبحاث الأكثر شجاعة. حرية نشر نتائج هذه الأبحاث. أنا لا أبالغ فى التأكيد على أنه لا توجد حرية فى هذا البلد، مع أنه ليس هناك أى نص قانونى يمنع الفنانين عن التعبير كما يشعرون. لكن هناك ما هو أسوأ: وباء بوريلى، وباء على نمط «تينوروسى» (٢٥٢)، غمر الفنانين والجمهور فى سلبية شاملة. دونما احتجاج، بينما يتحدث الأقل إصابة به عن ناقد كفؤ: «لا أحد يسمعه، إنه كاذب». إن الجمهور يفكر بالوكالة. أعطى توكيلا للناقد فيما يتعلق بالفن. ولأن هذا الأخير تحت مستوى الفكر، فلابد أن يسحب هذا التوكيل. ولأن الجمهور ليس لديه التعليم الفنى الضرورى. فلابد من إعطائه له، لكى يكون جديرا بتصحيح أخطاء غير الأكفاء. ويجب أن يقوم الفنانون بهذه المهمة فى جهد جماعى. عن طريق المحاضرات والمعارض والمقالات فى كل الصحف التى لا ترفضها. هذا هو الطريق الوحيد لإحداث التطور الفنى فى مصر. بالفعل نحن فى تراجع منذ بداية الموسم.

لقد حان وقت البداية، إذا لم نكن نريد أن نفقد كل ما جنيناه فى السنوات الأخيرة. إن الفنانين الذين يشعرون فى أنفسهم القدرة على الاضطلاع بهذا الدور التعليمى يعرضون

علينا برنامجهم ويلتقون فى الحركة التى نعدها فى هذا الاتجاه. لكنهم يجب أن يسرعوا، لأننا نعمل على إبرازها.

مارسيل بياجينى

منبر حر :

فى كل عدد من نشرتنا ننشر مقالا يعالج موضوعات الساعة الأكثر أهمية. هذه المقالات لا ترتبط إلا بالمسئولية الوحيدة لكاتبها.

خونة أسبانيا

إلى من قلقوا على صحته الضعيفة.

دأب «ايلى فور» [٢٥٣] على الرد: «عندى وجع فى أسبانيا». ايلى فور مات، لكن على الأقل، لم يطعنه أحد فى ظهره.

مأساة أسبانيا، التى يتهيأ ستار الفصل الأخير لأن يسدل عليها، ستظل العار الذى لا يمحى للأحزاب الكبيرة المسماة بـ «اليسارية» وللسياسيين الذين قدموهم لنا كخدم مخلصين للنموذج الديموجرافى. هذا لا يعنى إحصاء - بعد فوات الأوان - لأخطاء مرتكبة، ثم التعجرف بإعلان: «آه.. لو حدث كذا وكيت..» لكن مأساة أسبانيا تحدد الحد الأدنى للإخلاص الواجب من ناس نحو الأفكار التى تلهمهم.

ونحن نصيغ التوضيح الآتى : «ليون بليم» [٢٥٤] خائن «سمعنا ما يدل على أنه رئيس الـــــ «اس. اف. اى. او.» [٢٥٥] لقد تصرف ليون بليم نحو أسبانيا الجمهورية تماما مثلما يتصرف أى سياسى راديكالى فى السادس من أغسطس ١٩٣٦، مغلقا حدود «بيرنية» ومدشنا الأكثر مسخا فى سياسة عدم الانحياز، وافق الاشتراكى ليون بليم عمدا على العمل، والاتفاق مع مدينة لندن ومحور برلين - روما، لسحق القوى الاشتراكية فى أسبانيا.. كان لديه الاختيار بين احتمالين: تعبئة الجماهير أو الاستقالة. لكنه اختار احتمالاً ثالثاً: استخدام السلطة من يوم لآخر. إلا أنه بالفعل لم يمارس السلطة. إنه كابدها. وحجته القوانين الاشتراكية، معروفة جيدا. أنظروا ما أتى من قوانين اشتراكية ومن أسبانيا فى نفس الوقت. من جهة أخرى، أتساءل كيف يتوازن تصويت أى مكتب قمح أو تقنين محدد للراديو مع سقوط «بادجاز» و«ملقا» و«طولود»؟

أثناء المناقشة الأخيرة الكبيرة حول السياسة الخارجية فى قصر «بوربون»، اعتقد ليون بليم بأنه يجب التباهى بإهمال مدينة «أيانى» عن طريق توقيف قطار الذخائر المخصصة للمدافعين عنها. من الصعب أن تدفع بعيدا حسن النية والخيانة.

لقد سلطت حرب أسبانيا الضوء مرة أخرى على الجنون الماسوشى للاشتراكية الديمقراطية الأوربية. لم ينفع أى درس. لا ايطاليا، ولا ألمانيا، ولا النمسا ولا أسبانيا. وكلمة ماسوشية هنا لا تبدو مبالغة على الإطلاق. إنها الوحيدة التى تستطيع تفسير جمل مثل تلك التى نشرتها «الشعبى» فى ٦ فبراير: «الهزائم أكثر فعالية من الانتصارات لتطور البروليتاريا». أى الترحيب بكل هزيمة جديدة. مجمعو الشهداء يمارسون أعمالا جيدة. هناك شباب اشتراكيون لأنهم فهموا لامعقولية العالم المعاصر، وهذا العالم الذى يهينهم جدا بسبب الاعتقاد فى تحقيق الاشتراكية، وبسبب دورهم الحالى. اشتراكيتهم لن تتحق إلا فى الموت. نموذج الشهيد فى رأيهم مرغوب فيه أكثر من نموذج المنتصر. منذ سنوات، باشرت الأحزاب اليسارية «نزع سلاح» أخلاقى لجماهير العمال. ينتزع شعارها «الدفاع عن الديمقراطية» من العمال كل إمكانية لنقد، سلمى أو غير سلمى، هذه الديمقراطية التى تقودها أوامر اقتصادية غير مفيدة إلى فاشية أكثر، أو، أقل تقنيا. وهذا تأكدنا منه على مدى تجربة بليم.

عندما ١٦٦١٦٦+عرف المرحوم «روجيه سالنجرو» (٢٥٦) أمام مجلس الشيوخ الرجعى أن الاستيلاء على المصانع غير قانونى، وصف الشرعية البرجوازية الجامدة بالإضرار بشرعية حية، مادية، وفى قلب المستقبل.

إن الاشتراكية الديمقراطية وحلفاءها من اليسار لا يعرفون إلا التضحية بالمستقبل من أجل الماضى، والتضحية بمبادرات الطبقة العاملة من أجل شرعية بالية، والتضحية بأسبانيا من أجل مدينة لندن. إن انتحار «روجيه سالنجر» هو انتحار رمزى إلى حد كبير. يتعلق تماما بسياسة، وبأزمة روح، لا علاقة لهما بالاشتراكية.

يؤخذ عادة على الكتاب والفنانين أنهم متخلفون بسنوات لا بأس بها عن أحداث عصرهم. لكنى مازلت مقتنعا أن هؤلاء الناس، رفاقى، لديهم دور فذ يلعبونه. يجب الإسراع بوضع نهاية للأحزاب العجوزة، للانتهاء جذريا من هذا الجنون الماسوشى الذى يثقل على الحركة التقدمية فى العالم. يرد «نيكولا كالاس» فى واحد من ألمع فصول كتابه «مباعث النيران» بهذا الأمر: «فلنكن قساة». وأنا أضيف ببساطة: «لنكن واضحين ومن ثم قساة». لأنه لدينا أكثر فأكثر ناس نأخذ بثأرهم.

جورج حنين

«اجريجور»، تأليف «بيير مابى» (مطبوعات جون فلورى، باريس ١٩٣٨) . دراسة أصيلة ومشوقة عن دورة الحضارات والأسباب المدهشة لسقوط الأساطير والتصورات الجماعية التى تدعمها.

«مباعث النيران» تأليف نيكولا كالاس (مطبوعات بنويل، ١٩٣٩) تأليف مثير من كل ما هو صالح وقادر على الحياة فى النظريات الفلسفية والفنية الأكثر حداثة. يقول لنا «بريتون» إن فكر نيكولا كالاس: «ممغنط بقدرة غير عادية على السريان الفعال، قدرة نقية لرجال لديهم الرغبة، ليس فقط فى تفسير العالم، لكن فى إعادة بنائه على قواعد جديدة».

«المسخ» و«القصر» تأليف فرانز كافكا (مطبوعات جاليمار، ١٩٣٨) . يجب علينا العودة بالتفصيل لحالة كافكا. يمكن بالفعل أن يفسح عمله الهام للغاية مكانا لتفسيرات تعسفية بقدر كاف (على سبيل المثال ملحق ماكس برو فى «القصر») . مع أن فرانز كافكا يحسب فيه من البداية فى عداد كبار الشعراء، وكبار «المستبصرين» فى العصر الحديث.

«الخبز والنبيذ» تأليف اجنازيو سيلون [٢٥٧] (مطبوعات جراسيه، ١٩٣٩) . رواية مركزة، متينة كل صفحة فيها إما اكتشاف أو تعليم لأن المقصود هو التاريخ اليومى لمناضل ضد الفاشية، يشارك بدوره فى عمل تحريضى فى القرى الإيطالية.. إنها أكثر قوة بكثير من «شهادات زور» .

خطاب شخصى من كامل التلمسانى
إلى جورج حنين

كتب كامل التلمسانى هذا الخطاب الشخصى السريالى بالانجليزية إلى جورج حنين عندما كان الأخير فى باريس. ليس على الخطاب تاريخ إلا أننى أرجح أنه كتبه فى النصف الثانى من الثلاثينيات، كتب التلمسانى الخطاب على ورقة كبيرة على وجهها الآخر رسم سريالى كتب بجواره:

«فهيمة كما تبدو بعد انتهائها من واجبها الأخلاقى اليومى. تبعث (سلاماتها) - كتبها بالعربية - إلى صديقى (جورج) - بالعربية أيضا - كما أخبرتنى. هل توافق ياعزيزى. تلمسانى».

* * *

عزيزى جورج

خطابك فقط كان قادرا على إثارة عقلى السليم، الذى كان أخلاقيا ومنطقيا للغاية نتيجة للحضارة المعاصرة التى تحيطنا حاليا.

أخذت قصيدتك والقاموس الفرنسى وقرشين من أختى الصغيرة، وذهبت بدون عقلى السليم الصحى الذى تركته فى غرفة نوم أمى لحسن الحظ..، وذهبت إلى «الأزبكية» حيث أستطيع أن أجد شيئا من نفسى عند أبوابها الدينية، فهناك كل فتاة أخت وكل أخت زوجة(٢٥٨).

قضيت وقتا طويلا فى ترجمة «صورتك» وبدأت أعثر على شىء آخر من نفسى كان بعيدا عنى منذ فترة طويلة. شىء حيث يذهب القساوسة لصلاتهم «بثوب استحمام» أخضر زمردى و«طربوش» أحمر، ويقرأون لمصليهم بضعة سطور من صورة دوريان جراى

(٢٥٩) . أو أى شيء من أوسكار وايلد، صـهرى، أو بودليـر. يجب أن ترسل لى ببريد علم الوصول ترجمة انجليزية لديوانه «زهور الشر» لأننى لا أستطيع العثور على أى شيء هنا.

... على أية حال لقد عرفت ماذا كانت صورتى.. وبدأت أفكر فيك وأجيب أو أفك أو أدمر «صورتك».

كانت الساعة الواحدة والنصف عندما انتهت فهيمة من «عملها الأخلاقى» مع جمهور النحاس باشا وذهبت معى إلى الطابق العلوى.. قضيت وقتا مسموم الطبيعة، لم يكن نحسا كما توقعت، وطلبت منها ورقة لأكتب لك ولحسن الحظ وجدناها وهنا شيء من تفكيرى تحت الملاحظة.

.. أعذر جهلى بالنسبة «للمخلوقة السمراء: فهيمة» لأننا لا نستطيع أن نفهم الآن معنى: تفكير تحت الملاحظة وتستطيع أن تسأل السيد أندريه بريتون أو ماجريت أو رمبراند وزوجته ساسكيا إذا كانت حية كما قرأت فى الأهرام أمس. على أية حال أى تعويض ياجورج.

أن أجد فهيمة، وقلم حبر. وقلم رصاص رسم أو «زهور الشر» أعذر جهل تعليمى الأكاديمى.. لكن، مع فن حقيقى، من لا يستطيع إلا أن يكون سعيدا، حتى لو كان فى مدينة مثل القاهرة.

الفن ليس إلا تعويضا للقلة التى ولدت مسمومة كما تعلم ياعزيزى.

مازلت حيا

تلمسانى

ما هو رأى السرياليين اللطفاء فى هذه (٢٦٠) ياعزيزى. وما هو رأيك؟ أعتقد أنها تختلف عن أعمالى فى المعرض الأخير. مارسيل بياجينى تتمنى لك وقتا سعيدا فى باريس. تمنياتى الطيبة إلى سيمون.

للدفاع عن حرية الفكر

سبق أن هاجمت جماعة الفن والحرية الدول الدكتاتورية حيث يتجسم التعدى الشنيع على الأفكار الحرة والآراء الجديدة وحيث أحرقت فى الميادين العامة ألمع منتجات الفكر الأوروبى. ولما كان من أهم أغراض هذه الجماعة تدعيم الثقافة وتقوية أركان الفن والأدب فى مصر فإننا نرى أنفسنا مدفوعين بحكم هذه الأغراض إلى مهاجمة بعض الأفراد والهيئات التى تهدد حرية الفكر فى هذه البلاد. ونحن نعلن من الآن بأننا لن نتردد ولن نتراخى فى القضاء عليها مهما بلغت قوتها ومهما كان مركزها طالما أنها تقف باتجاهاتها هذه عقبة فى سبيل الرقى والمدنية.

قامت منذ شهور حملة عنيفة ضد كتابين قيل إن بهما طعنا فى الدين الإسلامى. وهذه الحركة حلقة فى سلسلة الحركات الرجعية التى تقوم بها بعض الجماعات. والغريب أن يشترك فى هذه الحملة التى لا مبرر لها بعض طلبة كليات الجامعة وأن يبلغ بهم المدى إلى حد الاعتداء على الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب فى ذلك الوقت مع أن أقل ما يمكن أن ننتظره من طالب فى الجامعة هو أن يقف ضد كل محاولة من شأنها الحد من استقلال الجامعة أو الحد من حرية الفكر ومن حرية تبادل الرأى فيها. وإنه لمما يؤسفنا حقا أن يناصر هذه الحركة الرجعية بعض أعضاء مجلس النواب. إن جماعة الفن والحرية لا يسعها إلا أن تشكر الأستاذ العقاد على موقفه المشرف الذى وقفه منذ أيام داخل جدران المجلس وعلى دفاعه عن حرية الفكر بالرد على ذوى العقائد البالية الذين أخذوا من كلمة الدين سلاحا يموهون به على عقول الناس.

نحن نعلم بأننا لا نرى فى جوهر الدين الذى يكثر الجدل عليه هذه الأيام ما يحد من حرية الفكر وما يعرقل تقدم الفكر الإنسانى. إن الدين القوى كالمذهب السياسى القوى.

كلاهما يستطيع أن يصمد للنقد دون أن يتطرق الشك إليهما. إن جرائم الكفر والإلحاد فى ميدان البحوث الدينية وجرائم «الأفكار الخطرة» فى ميدان المنازعات السياسية والاجتماعية.. هذه الجرائم التى خلقتها لنا هيئات لا تعمل فى الحقيقة إلا لمصلحتها الخاصة هى فى نظرنا جرائم وهمية لا يجب أن تقوم فى بلد ديمقراطى يتشدق فى كل مناسبة بذكر الديمقراطية. إن مصادرة أى كتاب مهما كان نوعه وإن أى اضطهاد يقع على أديب أو فنان كما حدث لمؤلف كتاب زهرة الغابة ولصاحب «الشريف الرضى» وكما حدث للأستاذ توفيق الحكيم بخصم نصف شهر من مرتبه، وللاستاذ أنور كامل بفصله من العمل.. كل هذا وما يدخل فى نطاقه أمر لا يمكن أن نقره بأى حال من الأحوال.

نحن نوجه هذه الكلمة الصغيرة لكل هيئة تفكر فى العمل على قتل الكفاءات المختلفة وإن جماعة الفن والحرية ترفع صوتها عاليا ضد كل التيارات المضادة لتقدم الثقافة البشرية وتدعو فى نفس الوقت رجال الفكر والفن والأدب الذين ظلوا حتى هذه اللحظة فى ترددهم أمام هذه الحركات الرجعية.. ندعوهم للوقوف إلى جانبها للقضاء على كل القوى التى تحاول أن تخلق لنا فى القرن العشرين «عصور وسطى» جديدة.

شارع المدابغ رقم ٢٨

جماعة الفن والحرية (٢٦١)

المعرض الأول للفن الحر

فى الوقت الذى لا يهتم فيه الناس فى العالم أجمع الا بأصوات المدافع نجد أن من الواجب علينا أن نعطى لتيار فنى معين فرصة ليعبر عن حريته وحيويته. إن نفوذ الفنان على مادة عمله قد اتسع نطاقه لدرجة أن خرجت هذه المادة الفنية عن دورها السلبى، فأصبحت عند بعض الفنانين أمثال «جورجى دى كيريكو» علامة ظاهرة لبعض الحقائق المزعجة، وأصبحت عند البعض الآخر أمثال «ايف تانجى» حلقة من سلسلة صور تسمو على كل المسافات المتباعدة المعروفة. وترتبط هذه السلسلة كلها بمآسى الأحلام التى يصورها «سلفادور دالى» كما ترتبط كذلك بمصادفات الحياة الباهرة التى يصورها «بول ديلفو».

«الحلم. الرموز. المصادفة».

هذه الكلمات لا تكون بأى شكل قانونا فنيا سبق تكوينه إلا للجهلة ومن على شاكلتهم. إن كل كلمة من هذه الكلمات يجب أن تكون منبعا لمتواليات هائلة ضخمة تبعث على الذهول، وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده. إن هؤلاء الذين يهاجمون الفن الحر كل يوم يتهموننا كعادتهم مرة أخرى أننا نقوم بأعمال سلبية. إن فى الأعمال التى قام بها الفنانون الأحرار من «محمود سعيد» إلى «فؤاد كامل» والتى بنى عليها هذا المعرض.. فى هذه الأعمال الرد القاطع الذى ليس بعده رد.

إن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء.. كل هذا لا يمكن أن يسمى عملا سلبيا.

ياشباب.. لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق الخصبة، وعندها نسير جميعا نحو كل تلك الكنوز الحقيقية التى هى ملك لنا (٢٦٢).

الفن المصرى والمجتمع الحاضر

بقلم: كامل التلمسانى

«على الدولة أن تحقق لكل
فرد نصيبه من الشعر ونصيبه من
الخبز ....».

في هذه الأيام العصيبة المظلمة، يعيش الفنانون في هذه البلاد، في أبراج أرستقراطية عالية، في عزلة غريبة بعيدة كل البعد عن جوهر المجتمع الذين يعيشون فيه، بينهم وبين إخوانهم في الأرض والإنسانية حائط صلد، تحول طبقاته المتعددة التي يزيدها سمكا مر الأيام وتقلب الدنيا وظلم المستبدين وقسوتهم الشرهة المستعبدة.. يحول كل هذا الجشع الذي يخضعون له في ذل واستكانة وضعة دون سماع كل الصرخات المعذبة والآلام التي تدوي بأصواتها المخيفة الهائلة مهما خفتت قوتها. تلك الصرخات المعذبة التي احتبست في صميم كل قلب وخلف كل جدار وبين جماعة من الجماعات. ترجع هذه العزلة لتأخر الفنانين عندنا وهبوط مستواهم الثقافي عن موكب الثقافة الإنسانية المشتركة، هذه الثقافة التي تعني أول ما تعني «بالإنسانية المطلقة» والنهوض بالمخلوق البشري في حياته كفرد غريزي وفي حياته كأخ عامل منتج في جماعة مشتركة خالدة.

خلف هذا الانحطاط الثقافي تكمن مأساة، تلك المأساة هي مأساة «الفن للفن» وهي مبدأ قديم تعلمه فنانونا من مدارسهم الأوروبية التي أمضوا فيها أيام دراستهم الأولية بين ذل النسخ والنقل عن تلك القناطير من «الزبالة والبقالة الفنية» المتوارثة التي تخزنها الحكومات فوق جدران مدارسها الكلاسيكية وفي ردهات متاحفها التي تخدر الإنسانية كل يوم بعواطف السكينة والطمأنينة القاتلة التي تسمم الأجساد وتقود بعض الأرواح الشابة المتوثبة إلى مهاوي القناعة الذليلة لتوقف العقول عند درجة محدودة من التجمد والخمول والممالقة التي يحبها من بيدهم الأمر والنهي، والتي يجد فيها بعض أفراد المجتمع الحاضر الغذاء الدسم والأغطية الثقيلة الدافئة التي يستحب تحتها النوم اللذيذ المنتظم الذي لا يعكر سكونه كل ما في الدنيا من الصرخات الأليمة المشردة. ولمأساة الفن للفن هذه قصة قديمة محتها أوروبا من زمن طويل ولم تعد لأربابها من النقاد أمثال وايلد وتيوفيل جوتييه وجون رسكن أقل سيطرة على

العقول الشابة الناضجة إنها قصة قديمة تصلح لأن تجد فيها شركة سينمائية مثل مترو جولدوين ماير التى تحتكر العالم بأفلامها التافهة الرخيصة فى أغلبيتها الساحقة فتجنى من وراء الفن للفن وهو شعارها الرسمى المستمر ملايين الدولارات كل عام، وقد تصلح لأن تكون شعارا للفنانين الذين يسعون قبل كل شيء لأن يوجدوا النقود الكافية ليدخنوا من علب السجاير الفاخرة وليشاهدوا سباق الخيل وليركبوا فى صالونات الدرجة الأولى فى الترام والامنيبوس حتى يجود عليهم الزمان بلحظة من لحظاته الباسمة ليبتاعوا سيارة فيشاهدون من خلف زجاج نافذتها السميك جوع الجماهير الحاشدة التى تسير على قارعة الطريق. قد يصلح شعار الفن للفن كمبدأ يدر الكسب والاحترام السطحى والتقدير لأمثال هؤلاء البسطاء لكنه لن يصلح ولن يكون نهاية يرتبط بها مصير التعبير الفنى عن حقيقة سافرة واضحة لشعب بأسره... مصير شعب بائس كاد ينسى كل ما يربطه بإنسانيته... شعب لا يعرف ٩٠ ٪ منه كيف يقرأ أو يكتب.. شعب تسير جموعه بأكملها حاملة مرضها وفقرها ووجوهها الخشنة وأجسادها الناحلة الضامرة من قلة الغذاء وقذارة العيشة.

بينما نعلم جميعا ونحس ونلمس هذه الحالة نجد الفنانين وهم المعبر الأول عن الشعب والمصور الصادق لما يعانيه ولما يرغبه.. نجدهم يعيشون فى صوامعهم العالية بعيدين كل البعد عن صرخات هذا القطيع، لا يفكرون إلا فى أنفسهم والمحافظة على هذه الأنفس الرخيصة.. وليتهم اقتصروا على هذه الأنفس بل أخذوا فى تكوين الأتباع والأجناد من تلاميذهم وممن يخالطون من العقليات الصغيرة القاصرة ليساهموا فى إنتاج الأطنان من بضاعة دسمة فاخرة تزيد من شأن أشخاصهم لينالوا بها الرضا ممن يجودون عليهم ويبذلون لهم الصدقات.. وهكذا خلقت كل هذه الفوضى الفنية التى تطالعنا أينما ذهبنا كل يوم.

إن الصور والتماثيل – وهى فى مصر بضاعة راكدة لحسن الحظ – لا تؤدى إلى ضرر بالغ بجموع الشعب كما أدت إليه مختلف الفنون الأخرى المتصلة به كالسينما والمسرح والصحافة الرخيصة المبتذلة. إن التصوير المصرى عبارة عن صور للزهور اليانعة والفواكه الطازجة الناضجة وهى تزهو فى جلال فى صحافها النظيفة اللامعة، وهذا كذب اجتماعى وجريمة فى حق الملايين إن التصوير المصرى عبارة عن صور لفلاحات رشيقات لهن نضارة الغوانى وقوام يدانى غصون البان، وهذا كذب اجتماعى وجريمة فى حق الملايين إن النحت المصرى عبارة عن تماثيل لفلاحات يحملن جرارا ولهن وجوه لن تجدها إلا فى نخبة من اللواتى لم يتعودن سوى الجلوس الساعات الطوال فوق الفوتيات الضخمة والكراسى التى من طراز لويس الخامس عشر وفى يدهن سيجار، وهذا كذب اجتماعى وجريمة فى حق الملايين.

إن السينما المصرية والمسرح والغناء والموسيقى المصرية عبارة عن تجارة يقوم بها بضعة بقالين لسرقة أموال الشعب المسكين لأنه أكثر الطبقات ترددا على الأفلام المصرية. إن رجلا مثل محمد عبد الوهاب ينقل كل قطعه الموسيقية الأوروبية بمثل هذه الجرأة (...)(*).

لكن الجماهير لا تدرى ولو درت لما صفقت. هل غنى عبد الوهاب بآلام الجماهير التى تصفق له؟ هل أعطاها شيئا من فنه أو من تفكيره فى أى مشكلة من المشاكل التى تكتنفها. إنه يئن ويتوجع فى كل أغنية ويساعدها على الخمول والفناء. إنه يقتل فيها كل حياتها إنه يقتل فيها كل قوتها. إنه يقتل فيها كل أملها. إنه يقتل فيها كل اعتداد بنفسها. إنه يشيعها فى كل أغنية من أغانيه إلى قبر بعيد وهى تسير معه إلى حيث يقودها مثل هذا الرجل الذى ساعده، بقال آخر كمحمد كريم لإخراج هذه المخدرات السينمائية التى تميت طبقات الشعب بينما يقتنى منتجوها الآلاف والقصور والعزب.. وليحيا الحب.

إنه لأقل ضررا أن تبيح محافظة مصر تعاطى المخدرات من أن تترك أغانى وأفلام عبد الوهاب، وهى الأكثر انتشارا.

إننا لا نهاجم عبد الوهاب كشخص فإنه لا يهمنا أمره لكن الضرر هو كل ما يهمنا. وفى اليوم الذى تفكر فيه وزارة الشئون الاجتماعية جديا فى أمر هذا الشعب، ستجد نفسها مضطرة لأن تصادر كل ما ينتجه أمثال هؤلاء البقالين الفنيين.. ولكن هل ستفكر وزارة الشئون الاجتماعية فى هذا؟

إن عبد الوهاب ينقل عن الموسيقى الأوروبية حرفيا أتعس ما أوجدته هذه الموسيقى أو أكثرها تعاسة. إن كان لابد لهذه الموسيقى من النقل فلماذا لا ينقل موسيقى أصلح مما ينقله الآن؟ لماذا لا ينقل من موسيقى كورساكوف أو رافل أو راخمانينوف؟ لماذا لا ينقل لهذا الشعب الذى يتبعه شيئا من أغانى بول روبنسون أو من أغانى ارمسترونج الحية بفنها والقوية برمزيتها ومعناها؟ إن الشعب قد تسمم بأغانيه المريضة. إن الأمل الوحيد يكمن فى الفنانين الشبان وعلى هؤلاء الفنانين إصلاح ما أفسده عبد الوهاب المريض.

إن الصالات المصرية مازالت تلاقى نفس النجاح وما زالت تدر الأموال التى لا تنضب على مديراتها وأرتستاتها. إن شباب هذا الجيل شباب صالح قوى لا عيب فيه لكننا نقوده إلى حيث يضعف كل يوم وبعد ذلك نتساءل.. أين الشباب؟ كأننا ننتظره أن يهبط علينا من السماء مع حبات المطر.

---

* (...) حذفت هذه الفقرة من مقالة كاملة التلمسانى على مسئوليتى لأن بها تعريضاً صريحاً بالأستاذ الفنان محمد عبد الوهاب مع ملاحظة أن هذه المقالة تتحدث فقط عن عبد الوهاب حتى عام ١٩٤٠ من وجهة نظر كاتبها. (المؤلف).

إن شباب هذا الجيل فريسة للقيود الأخلاقية الخاطئة التى يفرضها الجيل القديم الهرم عليه.

إن الأزهر والهيئات الدينية تقاوم الاختلاط بين الجنسين حتى فى الجامعة. إذن فليسمعوا: إن الاختلاط يخلق الرجل ولن يخلق أشباه الرجل ممن يصادفنا فى الطريق وفوق مقاعد الدراسة. إن روح المحافظة الشديدة ساعد على وجود هذه «الزبالة» من الفن والغناء والرقص الذى تملأ به الصالات برامجها كل مساء حيث ينتحر كل ليلة شباب قوى ناضج من جيل بأكمله.

إن المتشردات والفتيات الهاربات من منازلهن يجدن المأوى فى الصالات حيث يتغذى الشباب بما يقدمن له من ألوان التسلية الفنية من منولوجات واسكتشات ورقص. هل فكر الرجعيون وأنصار عدم الاختلاط أن هؤلاء الفتيات كن يوما غير ما هن عليه الآن؟ وإن هذا الشباب الذى يغشى الصالات لم يخلق كذلك؟ لقد حالوا بين الفتاة والشاب فلم يتزوج الشاب ولم تتزوج الفتاة والتقيا الاثنان معا بعد أن فسد كلاهما.

أيها الجيل.. رفقا فإن عملا عظيما خالدا يجب أن يقوم به الشباب. إن ملايين من الفلاحين والعمال وصغار الموظفين تترقب الإصلاح على يد هذا الشباب الذى ترسلونه إلى الموت الأخلاقى والانتحار الاجتماعى.

إن الشباب الذى حرمتموه من رؤية المرأة من صغره قد أداه الحرمان إلى الكثير من الأمراض النفسية الأشد خطرا من الكثير من الأمراض الأخرى إنه لا يفكر إلا فى المرأة التى حرم من رؤيتها. إنه لا يبات حالما إلا بها. إنها مرضه المزمن الذى لا ينتهى.

إن الفن الذى ينتجه الفنان والشاعر والروائى المصرى ما هو إلا الغذاء الوحيد الذى يستسيغه هذا الجيل المريض من الشباب. إنه أصلح غذاء يقبله الآن. إن هذا الفن الداعر الخليع البعيد عن معنى الإنسانية الدقيق والذى أغفل الألم والعذاب الإنسانى الذى تعانيه الملايين من سواد الشعب هو الغذاء السهل الذى يجده الآن الجمهور المثقف وهذه الطبقة المثقفة هى الطبقة التى تتعرض له لأن الفلاح له فنه الخاص الذى يغذيه غير هذا الفن، وعلى هذه الطبقة المثقفة التى يميتها هذا الفن أعباء ومسئوليات صلدة لابد أن يقوم بها نحو الطبقات الأخرى غير المثقفة وهى الأغلبية الساحقة، وعليها كل الأمل وكل الرجاء الذى لا شك فيه لكى تقوم بدورها الإنسانى الجليل نحو من ربطتهم بهم الإنسانية والأرض التى نعيش فوقها جميعا. عليها أن تعرف أن هذا الغناء والرقص والسينما التى تغذيه هى مجرد

مشروعات تجارية لاستغلال العواطف والإحساسات التى أثارها الحرمان من العلاقات الشريفة والاختلاط الشريف بالمرأة.

إن كل شاب رجل شريف

إن كل فتاة امرأة شريفة

إن المجتمع الفاسد هو الذى يجعل من كل فتاة مومسا ومن الشاب مجرما يجب أن يكون صالحا لمن أمامه العمر الطويل ليعيش فيه لا لمن بقى بينه وبين القبر أيام ليرحل عنه(٢٦٣).

"الفن والحرية" تقدم معرض: التلمسانى

٢٤ فبراير – ٦ مارس ١٩٤١

«بمكتبة توت» ٢٧ سليمان باشا «أمام فندق الناسونال»

الافتتاح : الإثنين ٢٤ فبراير فى السادسة مساء

يكفى حادث كالآتى لنتبين الموقف الحرج الذى يهدد الثقافة والذكاء فى هذه الساعة: حدث أخيرا فى «نيس» أن بيعت صورة للمرشال فيليب بيتان بمبلغ ٢٧٠٠٠٠ فرنك.

إن سياسة معينة تحاول اليوم أن تعود بالخرافات والسخافات الماضية إلى ذلها السابق بأن تعمل لإقناع الفنانين بضرورة اتخاذهم موقفا أقل ما يمكن أن يقال بصدده هو أنه: الفن ضد الفن. يريدون أن يقنعوا الفنانين بأن ما من جديد أمامهم، أن ليست هناك حاجة للقلق وشدة الحساسية، بل على النقيض من ذلك يريدون إقناعهم بأن فى مشاكل ألوانهم فقط كل الكفاية، وهكذا يوحد الأعداء الألداء صفوفهم فجأة ليتفقوا على مسائل الألوان ودرجات الطراوة والليونة وعجينة الأصباغ.

إن غالبية الرأى العام لا تغتفر مطلقا للرسام بيكاسو صورته الكبيرة عن الحرب الأسبانية «جرنيكا» لأن الفنان قد نجح فى إظهار وربما فى تخليد المأساة الإنسانية الحاضرة فى أبشع صورها بمجرد استعماله الألوان البيضاء والسوداء.. ولا شئ غير الألوان البيضاء والسوداء.

إننا نعيش فى احدى تلك اللحظات التاريخية الممقوتة التى توحى لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها، ومع ذلك فإننا نعتقد أن الشيء الجدير بالأهمية هو ليس الهروب منها، بل هو عدم تقهقرنا أمامها بالتجائنا إلى الماضى البعيد. لكى نخرج من هذا المأزق بطريق إنسانى لابد لنا من «حاسة اليأس» أكثر من حاجتنا لثقافة عامة جيدة.

على الرغم من كل المظاهر المشئومة التى تسود العالم اليوم فإننا مازلنا نعتقد أن بين قوات التحفز والاندفاع التى تجلب الإنسانية نحو الأفق أى نحو المستقبل. بين قوات التحفز والاندفاع هذه يوجد الفنان ورغبته، الفنان وحلمه، الفنان ويأسه.

ليس اليأس بأى حال ما وسطا راكدا حيث يطفو للأبد خيال الضعفاء فإن اليأس لا ينتظر. اليأس جارف. اليأس يقتحم الأبواب. اليأس يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التى من ورائها تنبثق عوالم الخلاص العظيمة. إنى أكرر أن مركز الثقافة فى خطر. لكنا نرى رغم كل ذلك فى لندن الآن رفقاءنا الفنانين السرياليست الذين نحييهم من صميمنا: رونالد بنروز، هامفرى جانينجز، ادواردميزنس، لى ميلر، هنرى مور، اونسلو فورد... الذين يستمرون فى التشييد وسط التخريب. كما أننا نجد فى نيويورك: ايف تانجى، نيكولا كالاس، متا بالن.. الذين يتضامنون مع طليعة المفكرين الأمريكان لبذر أنشط البذور فى تلك الأرض الخصبة. توجد فى كل البلاد الحرة نسبيا جماعات فنية تواصل جهادا لا هوادة فيه ضد التحفظ والرجعية بكل أشكالها.. وضد الخمد المنظم لجميع الأذهان.

إن فى كل هذه الأوضاع والحالات المتعددة ما يجعل لمعرض التلمسانى الأخير مغزاه وقيمته الكاملة.

جورج حنين

لابد لنا من أن نقبل فن التلمسانى بحرفيته الكاملة دون أى تحفظ أو نأباه إطلاقا. لا مجال هنا فى هذا المعرض للتحفظات والقيود والآراء المعتدلة والآراء المترددة. إن من علامات الضعف أن تمدح باعتدال. التحيز ضرورة واجبة.

نحب هذا الفن لأنه يوصل إلينا فى هذه اللمحة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائمة خارجة عن نطاق الزمن. إننا نعترف به لأن من حلقاته المتواصلة من الآلام والتشنجات – من جحيمه وطينته وتطرفه – من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تعسة تحاول الشياطين بخبثها إبعادها عنا طيلة الحياة حتى ساعة الموت.

إننا نجد أنفسنا فى هذا الفن لأنه مخلوق من روح مجردة مطلقة.. هذا الفن الذى يعرف كيف يخترق قلوبنا ليدمى فى مروره ما بقى منها إن كان ثمة ما بقى.

ا رافو

إن الخواطر التى تجتاز نفسية التلمسانى وتسكب فيها ذكرياتها المخزونة من الصور هى نفس تلك الخواطر التى أوصت لكتاب المآسى الإغريق أقنعتهم المثيرة وخناجرهم المزدانة بالورود الحمراء التى تدمى الصدور المقدمة لها، وتدمى الخواصر السريعة الخفقات، وتدمى العيون المتعبة من رؤية النهار.

لا يستطيع الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط، ويرفض الاعتراف بالرموز الجوفاء التى لا تقدر على المحافظة على كيانها.. إلا أننا نجد هنا شيئا آخر مختلفا هو صور التلمسانى التى ترى فيها غزارة الإلهام الروحى وأسراره التى تستحق التقدير.

وعلى الرغم من امتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور مازالت سالمة.

فى الرحلة التى يقف عندها التلمسانى اليوم ليرينا ما وصلت إليه مخاطرته نحس إن كان من حقنا أن نتجاوز عن بعض مقالاته السابقة فى صوره الأولى، وألا نتألم كثيرا عندما كان يصور لنا الوجه الإنسانى مزدانا بستة أزواج من العيون.

ورغبة فى إرضاء أكثر الناس اعتدالا بدأت الشخصيات التى يرسمها الآن تكتفى بجرعات محدودة من الشناعة لتزين آلام العيشة المتوسطة.

إن أشد ما يلفت النظر نحو هذا الرسام هو تمكنه العجيب من سيادة الألوان وتسلطه عليها بمقدرة خارقة لم يفقدها إطلاقا.. وتمتزج الآن هذه الألوان التى لم تكن يوما ما بمثل هذه القوة ولا بمثل هذا الغنى لتفيض علينا بالمتعة المليئة بالشهوات، والتى يحزن الرسام دون شك أن يرى استسلامنا لها بينما هو لا يريد منا إلا الإصغاء لرسالة حلمه قبل كل شىء.

لنشكر الأيام أن هيأت لهذه الرسالة أن تكتب بمثل هذا الأسلوب الصاعق.

اتين مريل

المعرض الثانى للفن الحر:
الفن الحر فى مصر

لكى يقوم الفن الحر برسالته فى مصر لابد له من هذه الأُسس الثلاثة:

أولا – الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه المضمحل، ولا من جماله البشع، ولا من تعريته تلك الطبقة من نسائه المحترمات. إننا نرى من واجبنا هنا التصريح بأن أقل «إعلان جزم» أمريكانى يؤثر فى الناس أكثر مما تؤثر فيهم كل صور «صالون القاهرة السنوى».

إن العذر الوحيد لمنتجى هذه الصور من الفنانين هو أنهم لا يرسمونها إلا لمجرد تمضية أوقات فراغهم. لن يفهم هؤلاء التعساء، وليس لهم أى نصيب من الفهم ليدركوا أن التصوير ما هو إلا طريق للتفكير والحب وللبغض وللكفاح وللعيش.

ثانيا – إثارة التعجب فى أذهان الجماهير.. ذلك التعجب الذى يقولون أن لا داعى له لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإنارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.

إن أكثر الناس حتى الآن تسلم بأن مسائل زمنهم الحيوية تحل بطريقة ما بدون أن يبدوا أى دهشة لذلك. هل لم يكن فى الإمكان أن تعرض طريقة الحل هذه بصورة أخرى غير التى عرضت بها؟

بين مفاجأة وأخرى يمكن بسهولة إحياء غريزة التعجب الصبيانية التى لا حد لها. ومثال ذلك: – ليه الدنيا معموله كده؟ ومين اللى عملها كده؟

ثالثا – ربط نشاط شباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منها الفن الحديث.. ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يخضعه أى أمر مهما كانت

صيغته الرسمية أو الدينية أو التجارية ... ذلك الفن الذى نحس بنبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال: «ديجوريفييرا» و«لفجنج بالن» و«ايف تانجى» و«هنرى مور». فى كل مكان من العالم يكافح رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الإنسانى تحريرا مطلقا.

«الفن والحرية»

كلمة أولى

العقاد يساجل!

افتتحت «الرسالة» عددها الأخير بمقال للعقاد نعجز فى هذه الكلمة عن حصر كل ماجاء فيه من ضلال وتزييف، مبعثه تارة النقص فى العلم بما عالج وتارة العقد النفسية التى تشوه عليه تفكيره وتارة ثالثة عدم استحياء العقاد من استخدام أى سلاح مادامت الغاية هى الدفاع عن نفسه وشهرته ومكانته وتجارته.

يذكر العقاد كاتبا معروفا (يعنى سلامة موسى) لقيه فقال له: إنك أنكرت العقل الباطن فى التصوير مع أنك ترجع إليه فى شعرك. مثال ذلك قولك فى وصف قبة الفضاء:

كأنما الهاوية المقلوبة .... الخ ..

ورد العقاد فقال إن هذا الشعر يعتمد على الحس ولا ينسى المشاكلة ولا المشابهة. ويؤسفنا أن نقول إن سلامة قد أخطأ فى زعمه وإن العقاد قد أصاب هنا فى رده .. فإن العقاد ممن يهابون عقولهم الباطنة - كما يهاب المجتمع الشواذ والمجرمين - فيلجأ إلى أبسط طرق الوقاية وهى خنقها فى سجون عالية الجدران سميكة الأبواب مثقلة بالسلاسل تحرسها عيون لاتغمض..

وللعقاد فى ذلك حكمة. فإنه يشعر شعورا قويا خفيا بأن عقله الباطن السجين لو استطاع أن يطل ولو من نافذة واحدة على عالم النور، ولو استطاع أن يطلق ولو صيحة واحدة من غياهب الأعماق، إذن لتهدمت كل القيم والمثل والنظريات والفلسفات التى قامت عليها مكانة العقاد وارتبطت باسمه الطنان وبآماله فى النجاح فى الحياة كأديب بورجوازى يشار إليه بالبنان.

ويستطرد العقاد فيقول إنه لم ينكر الوعى الباطن ولا موجب لإنكاره إياه ..

- متشكرون ياأستاذ!..

ولكنه أبى أن يعتقد كما يعتقد الواهمون أن الوعى الباطن شيء جديد فى هذه الدنيا أو أنه من اختراعات هارتمان وفرويد أو أنه من مصنوعات القرن العشرين..

- ياللذكاء العبقرى!..

أما من هم هؤلاء الواهمون الذين اعتقدوا أن الوعى الباطن - كالمذياع والريون وقاذفات القنابل - من مخترعات القرن العشرين؟. وأين هم؟ ومتى قالوا ذلك؟. فهذا أمر لا يسأل عنه العقاد. إذ أن من أسلحة العقاد الشريفة للدفاع عن نفسه أن يلجأ - كلما أحرج - إلى اختراع أشخاص وهميين ينسب إليهم ما يشاء من الآراء المضحكة ليستطيع بعد ذلك أن يصول ويجول ويثبت ذكاءه العبقرى بتفنيد هذه الآراء!.

وينزلق العقاد بعد ذلك إلى الحديث عن مدرسة «السريالزم» فى التصوير.. وللعقاد أن يحمد ربه على أن قراء الرسالة الكرام لهم من وقارهم ورصانتهم مايبعدهم أشد البعد عن هذا النوع الشاذ من النشاط الإنسانى الذى يدعى الفن - سواء منه القديم والحديث..

وللعقاد إذن أن «يفبرك» ما يشاء من الأحكام عن المدارس الفنية وهو لا شك واجد بين قرائه من يهز رأسه فى إعجاب وتأمين.

ولكن فليحدثنا الأستاذ العظيم العارف ببواطن وظواهر كل الأمور.. كيف عرف، أو من الذى علمه، أن السريالزم «تلغى الوعى الظاهر والمشاهدة الحسية والمرئيات العيانية»؟.. ومن أين جاءه الخبر القائل بأن السريالزم يدعو إلى «أن نصبح كلنا وعيا باطنا وأن تصبح الدنيا موعية باطنة لا تستخدم فيها عين ولا أذن».. ومتى وأين رأى أتباع السريالزم «يقذفون بالألوان والرسوم عرض الطريق باسم الوعى الباطن»؟.

الواضح هنا أن العقاد يخلط خلطاً فاضحا بين السريالزم وبين بعض المدارس الفنية الحديثة الأخرى مثل «التجريدية» و«التعبيرية» و«التكعيبية».. ولسنا هنا بسبيل الدفاع عن هذه المدارس الأخيرة التى يفهم من العقاد المحصور آفاق الذهن والخيال والشعور أن يصفها بهذه الأوصاف. ولكن الذى لا يفهم - حتى من العقاد - أن يطلق هذه الأوصاف على السريالزم.

فصحيح أن هذه المدرسة قد نشأت وبعض مستنداتها الاكتشافات الفرويدية المنيرة عن خبايا العقل الباطن، ولكن دعاتها مافتئوا ينبهون إلى استنكارهم للذين يسوقهم ارتخاء قلوبهم وعزائمهم إلى التعامى والتصامم العاطفى والانغماس الاستبطانى والاستمناء الخيالى.

فالسريالزم – من الوجهة النظرية – ترى أن هناك صراعا قائما بين الأشواق والأحلام الإنسانية الدفينة وبين العالم الخارجى الذى لم يصغ بعد لتحقيق هذه الأشواق... وترى أن انتصار الإنسان فى هذا الصراع يتطلب أمرين لا مفر منهما: الأول هو العمل على تسليح هذه الأحلام والأشواق بجميع القوى الهجومية الفتاكة فى منابع الحياة من الانسان.. والأمر الثانى هو التعرف الدقيق المستفيض إلى هذا العالم الخارجى ودراسة خباياه المستورة، والتنقيب عن كل ما به من كنوز تصلح لإشباع ما تتطلبه الأحلام المجنونة – لطول كبتها – من شهوات مستعرة ومتعات حادة الأسنان طويلة الأظافر ملتمعة العيون ملتهبة الشفاه..

ومن هنا كان السرياليزم – على الضد مما يتوهم العقاد – شديد الاهتمام – إلى حد التهوس – بكل ما يستطيع أن تكتشفه لنا لا حاستا البصر والسمع فقط، بل وحاسة اللمس أيضا. بل إن من أتباع السريالزم من يعمد فى ذلك إلى تدريبات عسيرة – تشبه التدريبات التى يصطنعها متصوفة الهنود لتنظيم التنفس والتركيز الفكرى – لشحذ ملكات الحس وإرهافها وتربيتها على استيعاب الرسالات الهامسة والصور الشريدة التى يزخر بها العالم الخارجى. ولا يكاد يكمل معرض للسريالزم بغير أن يحوى بين معروضاته ما عثر عليه من نماذج «طبيعية» طريفة رائعة Objets Trouvées هى بمثابة كنوز شعرية تحيى الأمل فى القلوب اليائسة التى أملها ما فى الطبيعة المألوفة من صور باهتة متكررة.

وليس هناك فيما كتب عن تربية الحواس أروع مما كتبه «نيكولا كالاس» – خير من فسر نظرية السريالزم.. ولو قرأ العقاد لهذا الكاتب لعلم أن أتباع هذه المدرسة قد اكتشفوا من المرئيات ما لم يخطر – ولن يخطر – على وعيه الظاهر أو الباطن.

أما عن أسلوب الأداء فى السريالزم فإنه يناقض مناقضة كاملة ما يتوهمه العقاد ويصفه بأنه «قذف بالألوان والرسوم إلى عرض الطريق».. إذ أن الأسلوب الشائع فى الأداء بين أتباع هذه المدرسة هو الأسلوب الكلاسيكى الصرف. بل إن منهم من يلجأ إلى الصور الفوتوغرافية ليدخلها بين عناصر إنتاجه...

وأما الذى كان جديرا بأن يحنق العقاد، ويثير سخطه على هذه المدرسة، فهو تلك الشحنة القوية من الشعر المكهرب التى ينبض بها إنتاج السريالزم.

فبين العقاد والشعر تنافر وعداء مستحكم. وبالرغم من الكد الطويل وسهر الليالى فى نظم عشرة آلاف بيت، فإن الموقف بينهما مازال على توتره وتحرجه...

رمسيس يونان

ملاحظات على زهدى هستيرى

جورج حنين - رمسيس يونان

فى نهاية طرق سحرية، شعرية، فلسفية وعلمية... بعد محاولات كثيرة للاندماج فى العالم، لم نعثر إلا على عزلتنا.

لا محاولات، ولا تواطؤ مع هذه الأشجار والصخور، مع تجارة الأشياء والنزعات والنوعيات أو الكواكب.. إلا ابتداء من بطاقة شخصية زائفة.

فى يأس كامل من الموضوع، أقام الفنان التكعيبى حسابا لعقله الخاص.

الآلية الميكانيكية (مثل الشف وغيره) لا تقدم لنا إلا مناظر طبيعية. تغيب فيها الدراما.. إنها عزلة مزدوجة.

الآلية المفسرة أو المنقحة ليست إلا حلية، عندما نقودها إلى تحديد ما.. هنا نحن بعيدون جدا عن ألعاب أبى الهول [٢٦٤] فى الكلمات المتقاطعة.

أسطورة جديدة؟ هذه على الأرجح بعد فوات الأوان.. وربما قبل الأوان. لكن.. هل يجب أولا التعرى (نزع اللباس).

هكذا، خارج كل حساب حتى ولو كان محمودا، توجهت لمضاجعة الأطياف.. فيها.. تندر المداعبات.. أما التمزقات فهى بلا انقطاع تقريبا. يحدث ذلك على مستوى مزعزع، معلق من مكان ما فى الفراغ لاسماء، لا أرض، ولا مرجع.

ر . ى

أنا آسف لأنك لا تباشر نقدا للآلية إلا فى خطوط أولية، وبتعبيرات غير كافية. نقد الآلية لم يباشر أبدا بالحد الأدنى من الاتساع الذى يقتضيه الموضوع، وقد حان الوقت لكسر

هذا الحظر الورع. من الضرورى معرفة ما إذا كان اللجوء إلى الآلية ليس نوعا من عذر لا شعورى يدعونا لنضع أنفسنا أمام معضلة أخرى. إن التجربة الآلية، المسكرة فى بدايتها، لا يمكن متابعتها بدون أن تتشكل على الفور قاعدة ومفردات لغوية، أى برجوازية المصادفة. على العكس.. تصبح المحاولة العقلانية منفردة إذا بدا كل شىء معطى فيها مرة واحدة، إلا أنها الوحيدة، فى هذه الحالة نفسها، التى تستطيع حملنا على السخط الأكثر برودا، وعلى هذه «التحطيمات الضرورية» التى تكلم عنها رامبو. لكن خاصية السلوك الحديث هى عدم إظهار نفسه إلا عن طريق معضلات ما. لقد حان وقت استبعاد كافكا.

إننى اقترح فيما يلى نصا مختلفا عن الآلية:

الآلية الميكانيكية (مثل الشف وغيره) تمنحنا اللذة السهلة التى تعرضنا فى عالم ذو أشكال غير مدانة بعد. لكننا نعمل على بقائه ساكنا. هذا العالم الذى لا ينجح أبدا إلا حينما يولد من حركة مزيفة. ثمة شىء داخلنا يحثنا على أن نعيد له حريته، أن نسمح له بأن ينتظم ضدنا، أن يصبح أيضا غير قادر على الحياة مثل الآخر.. أى مثل عالم النظام المحسوب والعقل الذى يقال عنه آمر وحاكم. فى الحقيقة يجب أن نتساءل إذا لم نكن بحاجة إلى تجميد المظاهر اللاعقلانية (بما فيها الجنون) خوفا من أن نراها تتحول إلى السخرية من سذاجتنا، ونتحمل من جديد مسئولية وجه اليقظة السيئة والذكرى السيئة للعبوديات المكتسبة.

إن الآلية المفسرة هى طريقة لوضع الألغاز الكبيرة قريبة من الهفوات. أرجوك، لنتوقف قبل أن لا يفكروا فى تأميم ضاربى الودع.

المهم، بلا شك، هو الدفاع الذاتى ضد الأشكال المختلفة لتجاوز الذات، ضد الحلول السريعة لمن لا يتصدى إلا للمشاكل المتعذر حلها، الذى إذا عرفته حقوق الفراغ، الجزء المعلق فيه، المشكوك فى تسميته بقوة، فسوف تجعله يفشل. ليست لدى الرغبة فى سرير.... آخر.

ج . ح

بالتأكيد، يجب التمتع بسذاجة مدهشة لمواصلة الاعتقاد فى حلول خارقة من كل قدرة الآلية. لكن، من ديكتاتورية الآلية إلى ديكتاتورية الفراغ، هناك طريق طويل يجب اجتيازه... «التعرف (تماما) على حقوق الفراغ» ربما يكون حلا منطقيا. لكن المأساوى ليس الفراغ، إنما بالتحديد هذا الحضور (أو على الأصح هذا الغياب المستحيل) أمام الفراغ. من هنا الحاجة – للكلام – على الرغم من وضوح أنه ليس هناك عمليا ما يقال.

من المستحيل على تحويل الفراغ إلى سرير.. هل هذا لأننى محكوم على بالتشرد...

عندمـا لا نكون مـخـدوعين بمكرنا الخـاص، لماذا نتـخلى عن «حلول سريعـة لمن لا يتصدى إلا للمشاكل المتعذر حلها».... هذا بالضبط هو، بمعنى ما، ما أسميه (فى سخرية من حماقتى الخاصة) - ممارسة الجنس مع الأطياف... إذا كان هذا من الانتهازية، ففيها، على الأقل، اختلاف: لأننا نخرج دائما بلا انتصار - إن الأطياف لا تستسلم أبدا للممارسة.

الأطياف «تخرج» من فراغ. وهى كذلك نفيه - بمقدار ما تبدو الصورة نفيا للورقة البيضاء.

إننى ألفظ عالم الآلية الميكانيكية لأنه ليس إلا التكرار البسيط لبعض أشكال الطبيعة - التى تبقى لى دائما غريبة.

وأنا ألفظ الآلية المفسرة لأن فيها أيضا - مثلما فى العالم الآخر - لا يبحث الإنسان، بعدم مودة، إلا عن الترويض. يعمل بستانا من الغابة، ويعمل سوارا من الثعبان.

يجب ملاحظة أن الكتابة الآلية تبدأ من نقطة معارضة بانحراف للنقطة التى تبدأ منها الآلية الميكانيكية. الأولى (أساسا) ذاتية، الأخرى موضوعية. الأولى تظل دائما أسلوبا للكتابة، أما الثانية فتضعنا أمام شىء. هذا التناقض: أسلوب - شيء يبدو بلا حل. وهذا هو الدرس المستخلص بعد محاولة التفسير.

يجب أن نرى ما إذا لم يكن هناك من خدعة أخرى لإفساد الفراغ: بدلا من إلباسه، مع هيجل، مادة فكرة، نعريه (فيعود شيئا) ويشتبك فى معركة التحامية، ليست - على مثال رامبو - مع بلد سام [٢٦٥] لكن بالفعل مع هذه الأوهام التى نستدعيها ولا نستطيع أن نعد مسبقا بكيف ستكون بعد أن تولد.

أى أنها بالتأكيد معركة مفتعلة، محددة بمساحة قصاصة الورق، نوع من ميثولوجيا صغيرة، فى انتظار ميلاد - ربما! - الميثولوجيا الكبرى...

... شخصيا، أعتقد أنه يجب الوصول إلى هذه الأطياف نفسها، إلى التخلص منها لكى لا نتعلق بشئ. من الانحراف الكامل يمكن أن يولد شىء مجهول. افتراض سخيف لكننا نملك فيه الحق فى التضحية التامة. ومن جهة أخرى، بماذا نضحى على وجه الدقة؟ إن الكلام د ر جرح لا نستطيع منه الدفاع عن النفس إلا بصمت كبير أسود أو بتزوير ضار لكل مضمون شفهى، ونشدان للمعنى. الفعل مثبط فى الحالة التى يكون فيها، وهى كذلك، أسلوب للتعبير. حلم فى الأبجدية المرعبة للصم. إننا نتسلق على مستوى المواقف. كل شىء سهل. بين المتبرعين بالدم والجلادين، بين غاندى وجوبلز[٢٦٦] يكشف عالم الضجر أوراقه.

وحيد هذا الذى ليس له اسم موجود.

ج . ح

خارج الطبقات

رمسيس يونان

منذ اكتشاف النار، والإنسان يجهد فى تحويل العالم، مدفوعا بحاجاته، برغباته، وخصوصا: بأحلامه.

والصراع فى هذا لم ينقطع بين البروميثوسيين الشبان، بؤر أحلام حرائقية، وبين الآباء الذين كانت النار الحلم قد خبت لديهم فأصبحوا حماة ما هو قائم.

إنما ننعت بالمتواطئين، وبالتالى بالمجرمين، كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجه الحالى للعالم . وجه يزداد بشاعة مرة بعد مرة - إلى أشرس التمردات. ونضع على رأس هؤلاء المجرمين جميع الآباء البلهاء (روحيين كانوا أم لا) وجميع القادة (سياسيين كانوا أم لا) الذين لا يعملون، بطاقتهم الديناميكية أو بثقلهم، إلا على تدعيم، إن لم نقل تقوية، المواقع الرئيسية للنظام الأبوى القائم، حتى وهم يشيعون لمبادئ توصف بالثورية.

فالآباء والقادة هم، عموما، مشبوهون فى حد ذاتهم، وذلك لطبيعة وظائفهم ذاتها.

والخطوة الأولى التى يجدر القيام بها بمواجهة السلطات، وريثة الحالة المشئومة للعالم الراهن، إنما تتمثل بالعصيان المدنى على كل الجبهات، وبالأخص على تلك الأكثر خساسة من بينها والأكثر إبادة: طريق الحرب.. الحرب التى تقتل الأبناء لصالح الآباء المتوجين بالامتيازات فى مجتمع كهذا.

ياشبان جميع العالم، افضحوا آباءكم.

وابصقوا على وجوه العسكر.

إن التفاؤلية الاجتماعية لعقلانيى القرن التاسع عشر، المشادة على الآفاق المعجزة للعلم المتقدم باضطراد، تلك التفاؤلية الساذجة، لم تلق فى الحقيقة إلا أفجع الردود. فمكتشفات التقنية حملت لنا من المهالك أكثر مما حملت لنا من التنوير.

أما التفاؤلية الماركسية، المؤسسة على العملية شبه السحرية لثالوث الديالكتيك، فهى بعيدا عن أن تقدم براهينها، نراها تفقد من إقناعها يوما بعد يوم.. وبعد ثلاثين عاما على ثورة أكتوبر، ورغم نشوء الأحزاب المدعوة بالثورية، وانتشارها فى كل مكان، ها نحن نرى مسالك الإنسان وهى مغزوة بالظلمة دونما انقطاع. إن ظلا أكثر ثقلا وشؤما، مما لا مجال معه للقياس، يضغط على رقاب المستقبل حتى لم يعد أمامنا، من هذه الناحية، إلا اليأس والمزيد من اليأس.

لكن يظل لنا أن نغذى نار تمردنا نفسها من هذا اليأس.. ما لم ينتشر مُدينا طبيعة الإنسان ذاتها، ليرينا فى هذه الظواهر التى أمامنا دليلا قاطعا على أن الجنس البشرى محكوم عليه ألا يعرف على هذه الأرض إلا حياة الكلاب.

إنا نطالب بهذا اليأس: فنحن لسنا إلا مجانين لا تعلمنا التجارب شيئا. إننا لا نتغذى إلا من هذياننا. وهذا اليأس لا يحرمنا من الوضوح. وإذا كنا نرفض أن نرى فى الفشل الحالى للحركات العمالية نهاية أحلامنا، فإننا نعرف، من جهة أخرى، حق المعرفة، كم هى ثقيلة أنواع الظلم التى تعانى منها الطبقة العاملة، والتى تبدو كما لو كانت تحكم عليها بالتخبط الأبدى. إن دناءة شروط حياة العامل، والطبيعة المرهقة والمذلة للعمل، إنما تحدد، وبقساوة، رؤاه، قاطعة عليه جميع المنافذ إلى الرائع.

غير أننا نميز هنا أيضاً بين الفتية والهرمين. بين من يواصلون مقاومة هذه الشروط، وبين من تصالحوا معها فيما هو أساسى. بتعابير أخرى، إننا، فيما يخص الوضعية الراهنة للعالم، إنما لا نقر بالصلاحية الكاملة للتصور الماركسى للتاريخ. يتمثل إذ لم تعد فكرة صراع الطبقات لتستجيب إلى مقتضيات عصرنا. وبما أن هدفنا اللاسابق له فى التاريخ، يتمثل بتحقيق مجتمع غير طبقى، فإننا نرى مجرد الارتباط بطبقة متضمنا على الخيانة منذ البدء وقبل تحصيل حاصل.

إن الذين خارج الطبقات، هم وحدهم حائزو حق النطق باسم المستقبل، وهم وحدهم القادرون على أن يصبحوا ثوريين (وإن حالات ماركس، انجلز، رامبو، ساد، لينين وتروتسكى حرية بالبرهنة على هذا الشىء) وهكذا فإننا سنستبدل الفكرة الاقتصادية القائلة بصراع الطبقات، بالتصور الهذيانى لصراع محموم بين الذين خارج الطبقات وبين المصطفين فيها والمصنفين. ومن هنا فعلى أبناء العامل مثلما على أبناء البرجوازى أن يتعلموا ـ قبل أن يفوتهم الأوان ـ أن يمقتوا، وبعمق، جميع الممارسات التى يمكن أن تقربهم من تلك العائدة لآبائهم. إنه يجب شجب هذه الصورة، دونما رجوع. وهذا ما يعادل خطوة

جنونية بالطبع، غير أن الحرية لا يمكن امتلاكها إلا بهذا الثمن. إذ ليس من الممكن خدمة مجتمع وقلبه فى نفس الوقت.

لنكن غير نافعين، وبشكل كلى

لننبذ القادة الآباء والمهن

لندعم صفوف الذين خارج الطبقات

وليعم جنوننا حتى يشمل جميع نوابض

هذا المجتمع الإجرامى.

خطاب من روبيرت التمان إلى رمسيس يونان

كونكورديا ٨١١ ـ هافانا ـ كوبا.

١٥ سبتمبر ١٩٤٨.

صديقى العزيز

سعدت بالفعل باستلام كتيبكما «ملاحظات على زهد هستيرى». لقد سمعتهم يتحدثون عنه خلال إقامتى الأخيرة فى نيويورك. إن مواقفكما الضرورية جدا تفتح الطريق إلى انفصال شعرى يتخلص لحسن الحظ من كل منهجة ومبادئ. سأحاول هنا نشر كلمة عنه فى جريدتنا الصغيرة.

تحدثنا عنكم وعن جماعتكم فى مصر كثيرا مع نوسيكا (لا أتذكر اسمها) زوجة جاك واسيرمان، وهى فى نيويورك حاليا. كانت ممثلة ومؤلفة مسرحية وعاشت طويلا فى القاهرة. قادمة من اليونان.

كيف حال جورج حنين، هل هو فى باريس؟ فى هذه الحالة بلغه ذكرى جميلة منى. آسف لأننى لم أستطع الحضور إلى باريس هذا العام. وهنرى ميشو [٢٦٨]، هل بدأ فى العمل؟

لدى انطباع محبط هذه المرة من نيويورك. كل الناس منهمكة فى لا مبالاة عميقة. الرسام جوركى انتحر، ربما تغلق الجاليرهات «الطليعية» (تجارات راكدة). كالاس يشتغل على جيروم بوش، وينتظر الأحداث من جهة أخرى. لأنه لا يعرف كثيرا أين يذهب: كوبا، نيويورك، أو باريس. ماتا يتحرك فى تشويش عمله «بدلا من»... الخ.

هنا.. ربما تحدث من جديد بعض الحركات فى هذا الشتاء. هل هناك جديد فى باريس؟

مع شكرى وصداقتى الودية.

صديقك روبيرت التمان

صوت يأتى من بعيد[٢٦٩]
نيكولا كالاس

«هذا صوت يأتى من بعيد»، هكذا لاحظ جورج حنين عندما كان يسمعنى فى التليفون منذ عام. كان القدر قد قرر أن لا نلتقى مرة أخرى. فقد رحل جورج فى اليوم التالى إلى السويد، ومع أنه عاد قبل رحيلى من باريس، إلا أن العرافين كانوا يناصبوننا العداء.

«صوت يأتى من بعيد»:

رأينا بعضنا لآخر مرة فى بداية الحرب العالمية الثانية. صداقتنا التى نمت فى المجموعة السريالية اصطبغت بألوان متوسطية، انتعشت بهواء يونانى مصرى. وضعتها، بعد فوات الأوان، تحت علامة التقاء أوديب بأبى الهول. رجع له «يوربيد»[٢٧٠]. عندما جعل من أوديب فيلسوفا يتحول إلى مخترع ألغاز. امتلك جورج كما نعرف «حصة الرمل»، أما أنا، فكان لدى مشروع لكنى تركته على الفور، هو إعادة شرح «حصة النار» فى مصطلحات «بروميثيوسية»[٢٧١]. إنها الصلة الوحيدة بالحياة التراجيدية للتاريخ التى أعطت لنا الماركسية. وحالما نحيد عن هذا المنظور، فإن وزن السلاسل يثقل حتما على كاهل بروميثيوس. بعد الحرب أحل الوجوديون «أيوب»[٢٧٢] محل نصف الإله اليونانى مثلما أحل السرياليون «ليسيفير»[٢٧٣]. محله.

نعود للوراء، بالنسبة لجورج ولنا كان العمل الملح عام ١٩٣٨، هو توسيع أفق السريالية، وكل ما يؤدى إلى النضال ضد وصولية شخصيات مثل دالى وانتهازية الستالينيين.

منذ وصولى إلى نيويورك عام ١٩٤٠ بدأت فى إطلاع جورج على المشاكل التى شغلتنا هنا فى أمريكا. لم أجد للأسف كل الخطابات التى أرسلها لى، لكن الأكثر أهمية، هو

تلك التى كتبها لى من القاهرة أو من باريس عامى ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩، يعبر فيها بنغمة حادة وجازمة عن خيبة أمله فيما يتعلق بسياسة المجموعة. أتجنب، بين المقتطفات التى أقدمها هنا، ما يتضمن الانتقادات «الموجهة ضد الشاعر»، لأنه ربما يبررها فى معظم الأحيان غضب عابر. يجب أن أضيف، لتجنب كل سوء فهم، إننى على العكس من جورج، لم أترك المجموعة السريالية أبدا. لقد فهمت أنه طوال فترة ما بعد الحرب، لم يعلق الشبان السرياليون علىّ أية فائدة لا من المواضيع التى شغلتنى قبل الحرب، ولا من تلك التى أثارتنى بعد نهاية الخصومات.

الآن، أدرك أنه بإعادة قراءة خطابات جورج ساعدتنى على تحمل الوحدة القاسية التى وجدت نفسى فيها هنا فى أمريكا بعد عودة السريالية إلى باريس.

نيويورك ـ مايو ١٩٧٤

خطابات جورج حنين
إلى نيكولا كالاس

القاهرة فى ١٠ يناير ١٩٤٨

عزيزى كالاس

أبدا لن يُغْفَر لى أننى لم أرد على خطابيك المتتاليين منذ فترة طويلة، اللذين يحملان مضموناً واهتماما وديا.. لقد عشت ومازلت أعيش خارج الأحداث التى لا تسير بدون إحساس غريب بالاختلال فى العالم والأشياء والأحداث. وحتى الشيطان يعرف أن الأحداث لم تغب فى نهاية العام ١٩٤٧ . فيما يتعلق بالسريالية، أعتقد أن العلامة الأكثر بروزا كانت فشل المعرض الأممى. إنه فشل المفهوم أكثر منه فشل التنفيذ. لقد ارتكبنا خطأ كبيرا باعتبارنا الوهم قابلا للتقسيم، وفى الحقيقة إنه قابل للتعميم. إذا كان يجب للسريالية أن تخسر نفسها، فإنه يزعجنى جدا رؤيتها وهى تخسر نفسها فى فواتير منشورات فلاماريون، من أجل بيوت أشباح تحت الطلب. أؤكد أنه يجب على السريالية أن تتخلص من «الأملاك العامة»، لاسيما وأن هذه الملكية العامة تحصر نفسها فى باريس وأعجبت بنفسها فى خليط مشئوم من المرض والسطحية.. حملت تعاطفا كبيرا نحو الفوضويين ذوى الموقف المرضى، المنطقى والشريف، رغما عن (أو بسبب) كل أنواع السذاجة. ذلك لأن الأممية الرابعة لم تصل فى كل الأحوال إلى أن تكون نفسها كقوى ثورية نشطة وفعالة، فهى مضطرة لأن تدفع العجلة التى سوف تسحقها فى الدورة التالية. إنه عزاء رقيق أن نعلن أن المقصود هو عجلة التاريخ، دون الحديث عن تطابق التاريخ مع الستالينية. فى الحقيقة إن الذى يصدمنى فى استراتيجية الأممية الرابعة هو افتقاد العاطفة وغزارة التخطيطات. لقد كانت عند تروتسكى العاطفة والنبل والتوهج. لكننى لم أعرف شيئا من هذا لا فى صوت ولا فى سلوك ورثته.

من جهة أخرى، يتطلب موضوع العاطفة مزيدا من المعالجة، التى لا يستطيعها تروتسكى أرثوذكسى اليوم. فى فلسطين يتناحر العمال العرب والعمال اليهود بانفعال خالص، فى معامل تكرير حيفا تكذيبا لكل كليشيهات الماركسية عن الجبهة الموحدة للعمال ضد مستغليهم الصهاينة والبريطانيين. أقول بإحساسى، حتى ولو بأسوأ التعبيرات، إن العاطفة تظل أفضل ما فى الإنسان، وهى التى تسمح بالأمل، منها يجب أن نبدأ وإليها يجب أن يرتبط كل خط سياسى يرفض الأكاديمية والعقم.

من جهة أخرى، أعرف أن مجلة سريالية حقا، أكثر جدية، وأتجاسر على رجاء أن تكون أكثر صرامة، أكثر تشددا نحو نفسها، أكثر صفاء فى الشكل وفى المضمون، على وشك الصدور فى باريس، وسيضطلع بإدارتها بريتون.. عنوانها يجذبنى كثيرا: «متفوق مجهول» عزيزى كالاس لا تستأ من التأخير الذى فرضته بشكل استثنائى على تبادل رسائلنا. سأعمل على ألا يتكرر ذلك. واعلم أننى دائما متشوق جدا لأخبارك وأفكارك.

باريس فى ١١ يوليو ١٩٤٨

عزيزى كالاس

أرد بتأخير سيئ على خطابك الذى أرسلته فى أبريل وكذلك على تعليقاتك على جينجر. تسألنى عما هو صحيح فى حركة الأفكار وكل ما هو متعلق باهتمامنا وفضولنا. وددت لو أرسم لك لوحة متفائلة عما وجدته هنا، لكن هذا مستحيل.. ينشر فى باريس منذ فبراير الماضى مطبوع تشكيلى اسمه «نيون».. وحتى الآن لم يعرف نصك عن الحرية رعاية «نيون»، الأفضل فى رأيى ألا يعرفها. هذا المشروع يهتم بالفعل بالإخراج المؤثر جدا والممتع من النظرة الأولى، لكنه على طريقة الترزى الذى لا يهجر التفكير فى تقديم مانيكان.

نشرت المجموعة منشورا تحت عنوان «فى الكوة.. كلاب الله»، يفضح المحاولات المتكررة للاحتكار والمصادرة التى يشكل فيها التفكير السريالى، وبشكل أعم، العالم الثورى للفكر منذ «ساد» (٢٧٤) مادة للشراح المسيحيين: أى أن المقصود هو الرد بسرعة على الأعمال الأخيرة لـ كلوسويسكى (ساد، قريبى) وكاروج (العلم الروحى للإنسان المتفوق) - هذا الكتاب الأخير لا يخلو من أهمية على أية حال. المنشور إذن محرر من أجل هذا الهدف إلا أنه ينسى الحديث عن جوانب مهمة للموضوع. فقد كان من الضرورى تحليل الموقف الموضوعى للقوى المسيحية فى عالم اليوم ومعرفة لماذا تكون تقريبا الوحيدة القادرة على ملء خزان القلق المعاصر. بنفس القدر لا يمكن تجاهل أن النازية كانت العامل الوحيد القوى ضد المسيحية فى عصرنا.

سأعود الشهر القادم إلى القاهرة، بلا أسف هذه المرة، بنية إصدار مجلة بالاتفاق مع صديقى منير حافظ فى هذا الشتاء، مجلة صارمة بمقدار ما يتطلبه المظهر (تقرر أن تسمى سيتينتريون) أرجو من خلالها أن تنقد السريالية من الداخل عن طريق هؤلاء الذين وضعوا طموحاتهم فيها، فى نفس الوقت سيعبرون عن بعض قيم تقليدية، بطولية أو ارستقراطية لم تكن لدى السريالية الشجاعة إطلاقا للاضطلاع تماما بها.

فى بداية السريالية أصبحت بعض الأحكام المسبقة أعذارا سهلة إلى حد ما (مثلا، الحكم المضاد للأدب الذى بموجبه ترفض مناقشة عمل جينجير(٢٧٥) أو مونترلان(٢٧٦) «سيد سانتياجو» الذى لا نختلف على أهميته، نفس الحكم المسبق ليس له أى دور فى حالة شازال، المشكوك فيها بقوة من وجهة نظرى، والموعود بكل الحصانات على الرغم من نزفه على الصليب، تبدو لى اكتشافات شازال المهنأ عليها كثيرا أقل أهمية بجانب أحسن صفحات كتاب جينجير «قلب مجازف». أحب كثيرا أن أرى منك نصا عن جينجير.

باريس فى ١٦ أغسطس ١٩٤٩.

للمرة الأولى منذ ١٩٣٦ جئت باريس بدون رؤية أو العمل على مقابلة أندريه بريتون. أنا لست سعيدا بذلك.. عمليات الطرد فى شتاء ٤٨ ـ ١٩٤٩ أكملت، من وجهة نظرى، تكريس الجماعة فى موقف أعتبره أكثر بؤسا منه يأسا.. كانت لدى السريالية الفرصة النادرة لعودتنا فى ١٩٤٦ بعد أدب المقاومة الشهير الذى أصاب العالم بالغثيان، ولو لم تصبح موضوعا عاما للسخرية لكان يجب أن يقع هذا التأخير على المشاركة الأدبية الفردية لبعض ممثليها. كذلك يلاحظ أن هذه المشاركة تتزايد هزالا (منذ ١٩٤٦، لا شىء يذكر سوى «الأنشودة» لشارل فورييه) وفى هذه الفترة العجفاء لا تأنف السريالية من جنى ثمار بعض من الأعمال التى ليست لها تماما، مثل أعمال ميشو أو آرتو.. على المستوى السياسى مازالت الأشياء أكثر وعورة. لقد قطعنا العلاقة مع الماركسية، بدون التجاسر على مباشرة نقد واضح لمنهجها الأيديولوجى، أى بدون استخلاص درس، أيا كان، من هجر المواقف (أو من تغيير القيم، لكن أى قيم وأين؟).

فى ١٩٤٧، وفى مجلس تحرير «قطع افتتاحى» أصررنا، رمسيس يونان وأنا، على المراجعة الدقيقة لمفاهيم مثل «ديكتاتورية البروليتاريا»، «الثورة المستمرة»، «الوعى الطبقى».. الخ، والتى أضيرت بشدة من التاريخ. وذهب إصرارنا أدراج الرياح.

بالتأكيد، نحن نتحمل جميعا، إلى حد ما، مسئولية هذا الذى حدث. فبدلا من أن يخطئ الواحد الآخر مع التحفظات الشفهية أثناء محادثة مع بريتون، كنا حذرناه، عندما

كان هناك وقت لتحذير مبكر، فربما كان قد قاوم بعض ميول مؤلمة. ومع ذلك، فى عودته من أمريكا حاولت أن أوضح لبريتون أن استشارة عامة للسرياليين فى كل أنحاء العالم أكثر ضرورة من معرض للتباهى، لكنه تهرب معلنا أنه لن يخرج منها إلا الارتباك (كان ذلك أحد وجوه اليأس من مستقبل الحركة).

الآن، لا أرى إلا علاجا واحدا يمكن أن يعيد للسريالية قليلا من النضارة المفتقدة: عاصفة مهولة من الدعابة، ضحك مجنون من رعد الله يهز الثريات العجوزة.. هذه، عزيزى كالاس، اعتبارات الموسم. لكن بالأخص، لا تعتقد أن سبب قسوة الحكم هذه هو أى قلق مرضى وأنا أحتفظ، مع حقى فى الضحك، باحترام عقول نوعية تواصل الظهور أقصد جينيير أو ميشو أو جيرينييه (وأنا سعيد لأننى حافظت فى القاهرة على أفضل العلاقات معه) وباتاى أو بلانشو.

شكرا على إرسالك لى «الوردة والمسدس» وإطلاعى بمودة شديدة على كل ما تكتبه. أنتظر بشوق «بروميثيوس الجديد».

القاهرة فى ٢٨ نوفمبر ١٩٤٩

عزيزى كالاس

لا.. لا تظن أننى أريد تأخير الرد عليك، ولا يجب بالأخص أن يساورك الشك بأننى أتخلى عنك لأنك لا تشاركنى رأيى عن بريتون والسريالية فى حالتهما الراهنة، لو كان هذا موقفى، لكنت فى وضع سيئ لانتقاد بريتون. بلاشك، كما تقول جيدا، «كل شىء أنتزع من حولنا». السريالية التى نادت كل أشكال الاغتراب (بدون الحديث عن الخلل المنهجى لكل الحواس، والمذكور غالبا) تبدو أقل قدرة من الآخرين على مواجهة حالة الاغتراب الأخلاقى التى تشكل جزءا من عالم اليوم وتحييه فى «كلبية» (٢٧٧) أكثر سخفا.

وأنا أسلم بأن مثل هذا الاضطراب كان يجب أن يكون لفائدة السريالية فى تأكيد سذاجتها، وبطريقة أخرى، عدم قدرتها على نوع «اليقظة» الذى يحدد ما إذا كان الإنسان قادرا أم لا، أيضا، كان يجب أن يرافق هذا الاضطراب نقد عاطفى ليس لأخطائنا، لكن لتوهماتنا التى انقلبت علينا والتى يبدو الحوار فى ظلها فارغا إلى حد بعيد، فى الوقت الحالى. إننى أرى على سبيل المثال محاكمة المادية الجدلية، محاكمة تعنى لا تبرئتها ولا إدانتها، لكن إعادة الحياة والحيوية إلى مبدأ جعلته السريالية واحدة من خواصها الخرافية للمعرفة.

إن السريالية الآن تدير رأسها وتتجاهل معبودا كان إلى الأمس عزيزا على قلبها، لأنها لم ترغب فى تحقيق هذا المبدأ (بدلا من التشدق به فى اطمئنان)، ولأنها لم ترغب فى التسليم بأن كل تقدم العلم والفكر فى عصرنا تم خارجه وخارج دعمه. نترك المبادرة فى هذه المحاكمة لـ «مونرو»، ومثلما انتسب إلى الديجولية، افترض إننا سنحتقر أيضا مناقشة صفحات كتابه «علم اجتماع الشيوعية» حيث يزيل الفتات الفلسفى الذى كان غذاءنا الرئيسى لوقت طويل. ليس فى التاريخ الحديث للسريالية مكان للوثب المرح للعقل، وليس تقييده فى رؤى ومصطلحات عاطلة مثلما تتعطل ساعة.

من جهة أخرى، هناك ضعف الشخصيات المتهمة، وأنا أعتقد أن حركة مثل السريالية لا يمكن أن تحافظ على نفسها إلا بأن تعثر باستمرار على الطريق الأكثر خطورة ثقافية. هذا الطريق الذى أخشى منه بشدة، ضاع ربما جزئيا لأننا لم نبحث عن الخطورة إلا من جانب واحد وانشغلنا بأن انجلز يؤرخ أفضل من هيراقليط. حولنا، تجنبنا فى السريالية دائما إشعال النار. إن مالرو لديه شيء يقوله عن الفن، ومونرو عن التاريخ وميشو عن الدعابة ولم نهتم على الإطلاق (لم نهتم بقراءتهم، وعندما يقال فى جلسة للجماعة إننا بصدد قراءة مالرو فسيعتبر هذا عملا سيئا، إعجابى بجينجير ساوى سكوتاً خاص بعدم الرضا)..

لا تشك فى صداقتى، وأرسل لك ألف تحية ود.

الفكاهة السوداء[٣٧٨]

جورج حنين

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كالتشريح للحيوان. تشرط - غالبا دون مخدر - فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة. إنها تتناول مراحل من الحياة، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءا منه.

الفكاهة السوداء ترى الحياة شرائح. تتحدثون عن مناظر الطبيعة، تجاوبكم عن قنوات هضمية. أما فى شأن تلك المسائل المجردة عن النفعية، كالفكر النظرى ونشاط الإنسان الذهنى، فإن هذه الفكاهة تفكك طريقة عملها إلى حد أن تجلى وراء كل ظهور للذكاء، الخيوط والحيل التى تقف وراءه. الفكاهة السوداء، من هذه الوجهة، هى أروع عملية تفكيك للوعى - بل تكاد تكون تفريغا تاما للعلبة الدماغية - أتيح للإنسان إعمالها فى نفسه.

تصدر الفكاهة السوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهة الفعلية لأى شىء. أحقيقة يوجد شىء فى مكانه؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان؟ وإذا قلبنا رأسا على عقب - حكاية أن نشهد النتائج - الوظائف المخصصة على حدة مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية. بعبارة أوجز، الوظائف المخصصة لآلاف «العكاكيز» التى جد الإنسان فى سبكها حتى يتقدم، بكل دعة، نحو الموت؟

من هنا، كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من اللا احترام للتصنيفات المتواضع عليها. إنها والنزعة المحافظة لا تجتمعان. كما أن الفكاهة السوداء ذاك المختبر الفسيح - لغبطة الاختيار لا غير - تسلم التقاليد الموسومة بالمقدسات إلى ألسنة اللهيب الألسنة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهنية.

الهزل ليس الفكاهة السوداء، الهرج ليس الفكاهة السوداء. الفكاهة السوداء لا تحدد لا بانفجار الضحك ولا بالعويل. بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوغانية هذه، الفكاهة

الحقة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه. طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس، وذاك من الساعة الأولى إلى الأخيرة من النهار ومن الحياة.

يقول جاك فاشى بأن «الفكاهة السوداء هى (لدى الشخص) الحس باللاجدوى المسرحية وبدون غبطة قطعا». فكرة لو أخذناها منه لأمكننا القول: إن الفكاهة السوداء هى الحس بكل المقبل من اللا جدوى فى حياة تنقصها الغبطة الكافية.

هكذا نرجع، على أقل تقدير، من المناطق الوعرة للعدمية الأكثر مجانية، إلى عتبة واقع تغييره جذريا قضية لا تنازل لنا عنها. وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما أعتبره دائما وظيفتها العملية التى لا تكمن فى اكتساحها لكل شىء لكن فى تعيينها لمستوى يؤشر على درجة - قد تقل أو تكثر - لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع.

وبقدر ما يجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على أنها الترويج الأدبى لهذه النزعة.

الفكاهة السوداء رؤية نقدية، مؤقتة، متشائمة. حدتها فى نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه. إنها تؤدى دور المصنف للأشخاص، للأوضاع، وللأشياء التى تأخذها بعين الاعتبار، وذلك تبعا للذى له الغلبة فى هذه الأشياء، اللا جدوى أو الفرح.

تنضج الفكاهة السوداء فى خفر ذاك المكان، المكان الأكثر قصوا بين الأمكنة كلها من هنا كون البشر، فى قرارة أنفسهم، يبدون فتور الاستقبال الفورى والتلقائى لها، وكونها، بالمقابل، تتمسك بضرب من الضحك المتلألئ الذى يتطلب قرونا، يا لروعة عملية البذار الداخلية هذه.

امرؤ يتخيل، طواعية، شاطئا ملغوما حيث سابحات خالبات للألباب قد تعرضن وجودهن بدون أى اكتراث.

قصائد من
جورج حنين

فيما يلى خمس قصائد لجورج حنين، اثنتان من بينها نشرتا بالعربية فى مجلة «التطور» عام ١٩٤٠، هما «إقبال» و«انتحار مؤقت»، باقى القصائد نشرت مترجمة إلى العربية فى كراس بعنوان «نهاية كل شىء تقريبا» أصدره عبد القادر الجنابى فى باريس عام ١٩٨١.

إقبـــال

غابة شقوقها من المرجان

مفتوحة للعابرين المتخفين

الواصلين من نهاية السماء

الحب الذى يلعب

فوق سفوح الضوء المجهولة

وفوق عزلة جبينك التى لا يمكن التعبير عنها.

يتردد فى الاختيار

بين مذاهب الغواية المختلفة

التى يقدمها له مع ابتسامة من رصاص

شباب متدهور

حياته لا تقوم إلا على صلابة هذه الابتسامة

... واليوم أيها الهذيان الثابت الذى لا ينزعج

العائد فى خطوة مسرحية

إلى ينابيع العاصفة المثيرة للظمأ

تضىء من الداخل بمجرد اقترابك

سلالمُ الثلج

التى مازالت كل درجة منها

تحمل أثر عناق.

لا نهاية من الأيدى

ذوات الانفجار المبيد

تفترق لتأخذ فى الطيران

وتخترق المرآة فى صميم عمقها

حيث ينتظر من لحظة إلى أخرى

أن تظهر فجأة

صورتك المؤثرة

التى ستحمل الجوهر من اسمك

وهى اللمحة الأخيرة لإلهامك

ووراء التسلسل الخارق

لرفضك واستسلامك

تقف هذه الصورة من صورك

فى زينة عظيمة للانتحار

فتهلكين أمامها

فى مثل البديهة الأولية لوضوحك

انتحار مؤقت

فى أعماق الأدراج الزرقاء

التى رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة

وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات

فى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذة

بين سيجارة ذابلة وصفعتين

يرجع تاريخهما إلى الفضيحة الأخيرة

يحدث أحيانا أن تلتقط

شفاه مرة

تتلو كلمات قريبة

تهبط كالحصى

منحدر الصوت

* * *

شفاه نادرة مختصرة

تتفتح لتدع جاسوسا يمر

وهو متخفٍ فى فرقة عازفة

لا أعرف أبدا أى لحن

يتشبث بطوق من اللهيب

والآن تقف النافذة

بغير عمر ولا ضوء

شقيقة الشفاه المرة

فمنها تدخل الأعصاب الهائجة

متلبسة أياد بشرية

تقطع رءوس النساء

بعد الحب

* * *

على مائدة ما

شيء يبتسم خلال كل نعاسات العالم

إنه وجه

لا يلمح أبدا

ولا ينسى أبدا

وجه يؤرجحه

ثلج الذكرى الذى لا ينتهى.

الإشارة الأكثر غموضا

- ١ -

استمعوا لى

الأرض عضو مريض

صراخ واقف

منذ البداية

فى بيت من رماد

لحظة أن نهرب فى مكاننا

وأن نجهز على الغائبين

- يجب نشر الزجاج بالمنشار للالتحاق بالذئاب -

بين فضيحة الحياة المتقاسمة

والبلور المتمرد

المغسول بدمعة واحدة

ما بين الحطام الذى يدفعه المرء أمامه

كى يسبق نفسه بماضيه

ما بين الكائنات الوفية

التى هى نسخ وفية

عن كائنات منسية

وأيضا بهذه الثنية الشاحبة

ثنية الصباح الحقيقى

إنذار السعادة الخاطف

والأرض التى تهتز فى أيدينا

وبحرية تغيير الجلد

والقفز فى الزبد السهل

واسم مدمر الأشياء

المثلث البركات

بالإشارة الأكثر غموضا

وبمجد إيماءة لم تفسر

سأستلقى ذات يوم

فى السهل حيث ما من شىء يبدأ

كاعتراف داخل درع

كضمير الحرب

-٢-

فى قاع بؤبؤ متسع

يشع فانوس الفقراء

فى المرة المقبلة يقول المريض

وسنعرف أين نوجه الضربة

والبون المطلوب الذى يفصل

العطاء عن الهلع

وكيف تكسر الضرس الكلمة

في المرة المقبلة

الحجر سيكون أثقل

على خنجر أكثر طواعية

وخنجر اليقظات الزائفة المنحنى

ينزلق من نقطة إلى أخرى

فى غرفة الحياة

دون أن يلاقى مقاومة إنسانية.

- ٣ -

على رابية النظرة الأولى

مسافر يستريح قرب كتف من رخام

تدنو قروية

وتمضى سنوات

فى فك يد الرجل المجهول

ظانة فيه علامة المغامرة ستنكشف

انسحبت الأرض

تاهت الرابية

وزوجا النظرة الأخيرة

لم يعودا سوى شبه جزيرة

متشبثة باستغاثة سدر جبلى.

جمال مستقر

خلال خمس سنوات سأكون ...

خلال عشر سنين سيكون معى ...

خلال خمس عشرة سنة سأ ....

المستقبل يشغل رجلا

المستقبل يحث رجلا

للمستقبل جيوب كبيرة

إحداها خصوصا تقترن بالشكل الرجولى لمسدس

نظرة على خريطة،

هنا يتبرعم العاج، هنا التانجستان

معتمة هذه الجزيرة التى يساحلها رجل

ثمة صرخات غريبة فى هذا المرفأ الذى يرسو فيه إنسان

أصوات وصموتات يبحث بعضها عن بعض

– كل شىء هو سيئ التوزيع

امرأة قلقة وجهها ليس للوصف، تقول:

لم أعد أتعرف على حالات صمتى.

فى الجمارك يصرح المرء عن ذكريات طفولته

رجل أعطى عناوين غير صحيحة فى جزيرة

من أكثر الجزر انغلاقا –

ليس عليك سوى أن تقول إنك آت من قبلى،

وستجد نفسك معززا مكرما

ولكن قلما يكون المرء معززا مكرما فى جزيرة

لم يكن يعرف أنها ستكون منغلقة إلى هذا الحد

وفى مكتب استعلامات الجزيرة قالوا له، وهم ضجرون:

هناك فى كل جيل سفينة

خلال عشرين سنة سيبحر رجل من جديد

المستقبل فى الرأس

الرأس مبيض.

رسوم رمسيس يونان

عندما يكون الخنجر قد غاص عميقا فى الجسد

كما فى غمده الطبيعى الدائم، فالأفضل تركه فى مكانه

لا استلاله: تركه يعنى الجلوس إلى الموت بانتباه....

استلاله يعنى الموت.

الرسم نوع من أنواع الرمى. السهم يسافر مغمض العينين.

أَمِنَ الواجب، حقا، أن ندوم لنكون؟

أخذ لقطة آنية لفرعون هو تعليمه ضجر الغد.

الانقباض هو صيغة المصدر فى اللغة التشكيلية.

وحدها القوة فارغة الصبر، أما الوعى فينهش،

إنه فأر سمين.

الفرشخة تكمن فى اللارجوع بأى ذريعة، إلى الوضع الأول.

امرأة مقوسة تضيع حتى فكرة الصراخ..........

نافخ زجاج سلب أوكسجينها ليحيلها، حية، نشوانة،

إلى بلور.

أن تستبقى ما يخترقها وما تبقى عليه الحرب

لا اختفاء هنا... سيكون ذلك عبثا. أنا نرتد على وجه

الليل الصلد كالكرة على المضرب.

كوكبة نجوم تمتط.... إنها القيلولة العنيفة للمادة التى تحكم علينا بالأرق.

الآن يعرف الذين فى الخارج أن المعرفة مغلقة.

قصة مبهمة

جورج حنين

هناك أشياء لا يمكن أن تحدث إلا تحت المطر، أو على الأقل بالتواطؤ الهادئ مع المطر.... مثلا: الإحساس بالخفة. الخفة إلى درجة الاعتراض على اعتقاد عناصر الطبيعة أن لها الحق فى التحكم فى أحوال القلب.

مطر عاصف وموعد مفتقد. موعد لن يبعث بالضرورة من رفاته، كل شيء يبدأ من جديد ابتداء من القبلة الأولى.... أى ... مناسبات أخرى لوضعها فوق شفاه أخرى. برقع سيتبلور فى سياج أبدى فوق وجه الانتظار غير المكتمل، لأنه لم يرفع فى الوقت المناسب. وجه جميل يعطيه المطر الإيحاء بالبكاء، وجه تذكر دموعه بالمخالفات المتعذر تفسيرها لبعض قوانين البرودة على رصيف المحطات الذاهبة.

تمطر، والملصقات العاطفية الكبيرة، يتعانق فيها سدى كائنات سينمائية وتنحل برخاوة من حائط لحائط. امرأة تتقدم عبر مطر غزير، غير خاضعة لأى إغراء محدد. امرأة على غير عجلة مطلقا... تسبقها عذوبتها فجأة وتنتشر عدواها يسارا ويمينا على طريقة المتوهمين الذين يوزعون منشوراتهم كلما طرح موضوع تغيير العالم، هل هى جميلة؟ لا أحد يستطيع التأكيد، لكن الجميع رأوها تزين الأماكن التى تمر بها، الجميع رأوها تأسر ضواحى مستغيثة بحبل صدفى من تنفسها. لا تسألها عن لون عينيها. سترفع رأسها فى السماء، وتمس الغيوم بجفن شارد وترد عليك، إذا أرادت أن ترد، بأن ما تعرفه عن عينيها أنها فى وقت المطر «تكون من الداخل مخططة».

رافقها قبل أن تتلاشى مثل طيف سريع على زجاج القدر، قبل أن تنقطع مثل خيط حلم مستعاد منذ لحظة، وللحظة فقط. خذ يدها حتى يبتعد الناس عن طريقك، وينقطعون عن الوشاية بعبثية موقفك بحجة جدية موقفهم. خذ يدها فكل إصبع من أصابعها له تاريخه،

له خاتم رعشة مفقود فى تيه الأسرار الصامتة. لن يبقى لكم إلا ساعة واحدة المشاركة، حين يتعب المطر ويظهر أول صحو، مظهرا الشمس فى مكانها، يفسخ بلا تعفظ هذان الزوجان اللذان شكلهما تقلب الجو!

لا تحاول، بالأخص، إغواءها إلى عقر واحدة من تلك المقاهى. حيث تطمل الصفقات والكسل والنساء بنفس النبرة الباهتة، السيجارة ساهرة، والروح فى مكان آخر. عندما تمطر فى الشارع، يرفع المطم حاكيه على حافة الـ «كومبارسيتا» قبطان يقظ وغائب فى نفس الوقت، بلا كلمة لأحد، بلا نظرة للبحر. هذا ما يغضبه كما يقول النوادل. يغضبه الاكورديون ذو الأسنان المصطكة، اللازمة التى تعرى بطون النساء، الصراع ضد الحياة، الكشف عن مكان الديكور، والأسماء الحقيقية للأشياء الكريهة.... أوقفوا الرقص، هناك واحد يطلب الأستاذ فى التليفون إن كان الأستاذ مازال يملك جسارة صوته.....

لا، ليست لها مثل هذه المقاهى. لا «كومبارسيتا» فى خنجر مطق. لاقبطان بنظرة مطعونة سلفا. كل هذه المصائر مرسومة بمسطرة، صفاء المدان، نشوة الشاعر، النزهة على العشب، كل هذا تجمده بحركة واحدة، حركة عفوية تسقط المطر. هى لن تدعى أنها «رأت الكثير من قبل»، وربما تأتى قوتها من أنها لم، ولن ترى أبدا آخرين.

بعينيها تمشط العالم بلا كلل، مثل ضفيرة لا تهم رؤيتها بوضوح، وقلبها يدق بضربات صغيرة جدا لاهتمامها بالأحداث العاطفية التى تتمرن فيها، بسرور شديد، المصادر اللانهائية للعنف الإنسانى.

لو ترغب الحديث معها، ولو تعتقد فى التأثير المدجن للكلام، سوف تتركك تقيم معرضك، تنشر دنتلاتك، تعرض تفاهاتك، تغرى حتى بالمخاوف الرمزية لطفولتك، بعد كل ذلك، سيكفيها سؤال صغير قاطع، سؤال من لا شىء على الإطلاق، لكى يسف بناء أكاذيبك الهش التراب. ما هى، ستقتصر عليك السؤال، ما هى علاقاتك بالطقس الردىء؟

إن لم يكن المقصود كسر صمتها، ستحدث خطوة كبيرة بالفعل. لكن المقصود أكثر بكثير من ذلك، المقصود أن هذه السيدة لديها فكرة فى رأسها وأن المطر يضيف عنادا وجرأة على جبهتها الطفولية بالتأكيد. آخرون قبلك أنهكتهم الوحدة، سعوا حتى لا تكون إلا زوجتهم، حتى لا تكون إلا فتاة أحلامهم، تلك التى تكتسى فى المدن المخربة بزجاج مهشم. جهد ضائع، جهد مفقود باستمرار، فى كل رخة جديدة للمطر، لكل متوسل جديد. فى الحقيقة، لا شىء سيلهيها عن دربها المغلق، المعزول، والمعقد، إنها تتقدم، وتثير بأقدامها بتلات باقة فى دوامات مزهرة، بتلات لا تعنى لك إلا وداعها. تنام ذكريات طفولتك فى

قاع برك عميقة. يصدأ حاكى المعلم فى كلمات مفككة. مرر عليه إذن مشروعات خطبك أثناء دورانه.

توقف المطر بلا سبب، حولك، تبدو الأشياء كما هى بالنسبة لنفسها على أية حال، يستحوذ عليك هياج غير طبيعى. أنت تبحث بلهفة عن المرأة التى سبحت إليك. ليس لها وجود الآن، وقريبا ستشك فى أنها كانت موجودة على الإطلاق. لاشىء فى الشارع، لاشىء فى السـمـاء.... من أى شىء تشكو؟ إنك تمارس بدايات فى الحب من أول نظرة، وهى تمارس بداياتها فى الاختفاء. ليس عليك شىء. لكن لا، أنت لم تهجر الساحة تماما. أمل باق يدفعك نحو مبنى كبير مظلم حيث يبدو باب السيارات سامحا بمرور بعض أشياء رقيقة وخفية. البواب كذلك يسد الطريق. تصف رفيقتك، رؤيتك. يتفحصك البواب بفتور، يرد عليك قبل أن تتم كلامك: «أنت لا ترى إذن النهاية ياسيدى البائس.... بعد لحظة ستجف الأرصفة، اشتغل المطر كفاية اليوم. أنصحك ألا تكدر راحته».

فى الطابق الأخير، تنسدل ستائر سوداء على نافذة وحيدة ومتكبرة.

فى الخط الأمامى . .

كان كاندنسكى فى عام ١٩١٢ قد بدأ يرسم بطاقة جامحة، مثلما تخترق الطائرات السحب، فى عام ١٩٦٠، وتلامس القمم الجليدية ثم تحط، شديدة الحرارة، على أرض حافلة بالإمكانيات.

ولقد بدأنا نفهم الآن أن الفن إن هو إلا نوع من الاستشعار يتخلل الحساسية ويجعلها عارية لاستقبال شتى المؤثرات. والتصوير ليس هو البحث عن لغة جديدة، وإنما هو السعى وراء لغة يستحيل أن تقوم بوظيفتها مرتين على التعاقب. إنه يشكل ترف الاتصال الفريد، ذلك الترف الذى تكف الرموز فيه - بعد أن ندرك مباشرة - عن أن تكون صالحة لحمل رسالة أخرى، والظاهرة الكبرى فى فن القرن العشرين هى استبعاد النموذج، أى استبعاد وحدة القياس وعلاقة البعد القائم بين أولئك الذين يحددون شروط اللعب ويوجهونه وأولئك الذين يقبلون القيام به. وليس من المبالغة فى شىء - بهذا المعنى - التأكيد بأن الفن الحديث إن هو إلا محاولة لإيجاد فلسفة مطلقة تتحدى فى نفس الوقت التكرار والاستئناف. وإن مالرو لعلى خطأ إذ يبالغ فى الإيمان بمتحفه الوهمي. فللوهم أيضا قوانينه. والمصور لم يقتل النموذج لكى ينتهى به الأمر إلى أن يجعل نفسه عبدا للقوانين.

وميشيل كنعان يزرع مسامير لكى يسقط المساحة. ويستعمل الخيط لكى يفك العقد، ويستخدم مصاريع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شىء، وبخيوط الحديد يشيد أسوارا. وهذا هو سيد المتناقضات وآمرها، المصور الحصين الذى يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده. وفى هذا النوع من الجاذبية المقطوعة حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة: تبدو اجتراءات كنعان أمارات للقناعة، أو جراءها أحدثها روبنسون بالمقلوب لكى يخلط نظام الزمن.

وإذا كان حقيقيا أن هناك حالات استثناء هى لحظات إنذار أو فطنة، فإن كنعان هو مصور ذو استثناء. وقد اكتسبت أعماله منذ عامين رحابة واتساعا كافيين لجعلها تستأثر باهتمام الجمهور العالمى.

وكنعان لم يكن عليه أن يرفض النزعة الفلكلورية العقلية التى تربك أحيانا مسير مصورينا فى بداياتهم الأولى. لقد أصبح بسرعة فى الخط الأمامى. وبدفعة واحدة إذا به يستقر فى اللامحدود.

جورج حنين

كان ذلك فى الوقت

«الذى اكتفت فيه شرائح من مثقفى مصر، ومنهم أساتذة فى الجامعة، بالنظر والفرجة،

بل كان بعض من هؤلاء.........».

لويس عوض

إذا اعتبرنا ما يلى فصلا، فهو فصل جديد، إضافة إلى الطبعة الأولى للكتاب.

ويتضمن تسجيلا للندوة التى كان نجمها الألمع الراحل العظيم الدكتور لويس عوض، وبعضاً من المقالات التى نشرت عن الكتاب. وفى الواقع فلقد نشرت مقالات عديدة فى عشرات من الصحف العربية فى مصر وخارجها. بعضها فقدته للأسف، وبعضها مجرد عرض للكتاب. اخترت أن أعيد فيما يلى نشر المقالات التالية من بين عدد من المقالات التى حملت توضيحات ورؤى لكتابها فى موضوع الكتاب.

ربما تمثل إعادة النشر هنا فائدة، وربما تعطى صورة عن الاهتمام الذى قوبل به فى أوساط المثقفين العرب. ولن يفوتنى بالطبع التعبير عن سعادتى واعتزازى وشكرى لكل من شارك بقلمه فى عرض أو نقد «السريالية فى مصر».

ندوة أتيليه القاهرة

عقد أتيليه القاهرة ندوة مساء ١٥ نوفمبر ١٩٨٦ حول كتاب «السريالية فى مصر» بعد أسابيع قليلة من صدوره. أدارت الندوة الشاعرة الكبيرة ملك عبد العزيز أرملة أستاذ النقد الكبير وأحد رواده العظام فى القرن العشرين الدكتور محمد مندور. وشارك فى الندوة الأستاذ الدكتور لويس عوض بمكانته الكبيرة فى الثقافة االمصرية الحديثة. وكان من المعروف عن لويس عوض أنه قاسٍ إلى حد ما مع الشباب، ولا يتحمس سريعا لأعمالهم. فكانت مشاركته فى الندوة وحماسه للكتاب ولمؤلفه من استثناءات لويس عوض الملحوظة. ولقد استفدت كثيرا من معلومات وآراء الدكتور لويس عوض.

ويسعدنى أيضا أن الدكتور لويس عوض قد كشف عن بعض من ذكرياته الخاصة عن سنوات الأربعينيات لأول مرة فى هذه الندوة... ولقد نشبت خلافات حادة بين الدكتور لويس عوض والفنان التشكيلى والكاتب عز الدين نجيب الذى شارك فى الندوة وتحمل ضربات لويس عوض الموجعة. ولقد آثرت أن أُبقى على تسجيل هذه الخلافات كما هى لأنها تعطى حيوية للندوة وللكتاب بالإضافة إلى فائدتها الفكرية.

كما شارك فى هذه الندوة الراحل الكبير الأستاذ أنور كامل والذى عاصر الأحداث - موضوع هذا الكتاب - بنفسه وشارك فى بعضها. وكان مؤسسا لجماعة «الخبز والحرية» التى نشأت بجوار جماعة الفن والحرية وإن لم تعسر عمرها ولم تأخذ شهرتها أو تأثيرها. وكان صديقا لمؤسسى السريالية فى مصر. ولقد شرحت فى ثنايا الكتاب العلاقة والفوارق التى كانت بينهم وبين أنور كامل. لذا كانت شهادته مهمة جدا فى تلك الندوة.

ملك عبد العزيز:

نلتقى الليلة، فى هذه الأمسية، حول كتاب (السريالية فى مصر) لمؤلفه الأستاذ/ سمير غريب. فى البداية أرحب بكم جميعا. وأؤكد أن هذا الكتاب جاء ليسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية، ليست الفنية فحسب، ولكن أيضا من حيث التأريخ لفترة نابضة، احتدمت فيها التيارات الفكرية والفنية والثقافية فى مصر.

الدكتور لويس عوض:

فى البداية أشكر الكتاب ومؤلفه الأستاذ سمير غريب أن قاما بجمعنا حول فترة حية من التاريخ الثقافى والفكرى المصرى المحتدم. والتى عايشتها عن قرب. هذا الكتاب مبحث علمى راق. لو قدر لصاحبه أن يتقدم به لنيل درجة علمية كالماجستير مثلا، لنالها مكرما وليته فعل، فهو مستوف لأركان البحث العلمى المنهجى الجاد.

قلت إننى عايشت هذه التجربة عن قرب. وكان أبرز ما يمثل أفراد جماعة الفن والحرية، إخلاصهم الشديد والجاد لفكرهم وإبداعهم، لقد كانوا يتمتعون بيسارية مثالية. وكثيرا ما كانت مناقشاتهم تحتدم فى حماس وتوهج حول قضايا المجتمع والفن، فى أماكن تجمعهم فى بيت جورج حنين أو فى بيت «درب اللبانة» بالقلعة، وكان منتدى ثقافيا، أكثر منه مراسم أو أتيليهات لممارسات الفنانين الإبداعية. كانوا مجموعة نخبوية من المثقفين انتقوا من الفكر الاشتراكى ما اجتمعوا حوله من مثالية الحلم. وفى محاولات متعددة لنشر هذا الفكر فنا وسلوكا، كانوا يتفانون.. وأذكر، ذات مرة، وفى أحد المنتديات، التى تعج بالمتفرجين، وتحفل بأسماء مثل: إيفيت، وميريت، وأوديت، وقف كامل التلمسانى على إحدى المناضد وأخذ يخطب... واستثار حماس الجمع البسيط، فخرجوا فى تجمع صاخب إلى حى عابدين... وأخذوا يصيحون ويهتفون... وكان أن استيقظ الأهالى وطاردوهم... وجاء البوليس مع ساعات الفجر الأولى..... ليقبض على شراذمهم وفلولهم الباقية....

كان ذلك فى الوقت الذى اكتفت فيه شرائح من مثقفى مصر، ومنهم أساتذة فى الجامعة، بالنظر والفرجة، بل كان بعض هؤلاء يروج لصورة محرفة شائنة، كانت سائدة آنذاك، فى المجتمع، عن الجماعات اليسارية.

كانت الصورة السائدة عن هذه الجماعات اليسارية على أنها تجمعات للإباحة الجنسية. وأن الرجال والسيدات يتلاقحون فى الشوارع. يعنى باختصار صورة لا أخلاقية. وفى الصحافة اليومية المصرية تصور هذه الجماعات على أنها فى حالة انطلاق جنسى. وكان التركيز فى هذه الحملة على الاتحاد السوفيتى. ما حاولت أن أعلمه لشباب الجامعة،

آنذاك ، هو أن يتعاملوا باحترام فى النظر إلى هذه الجماعات. وأن يتعاملوا مع هذا الفكر كما يتعاملون مع فلسفات ابن خلدون وابن رشد.... وأن ينظروا إلى فلسفة الكفاح باعتبارها جزءا من تراث الفكر الإنسانى، يجدر مناقشته بموضوعية واحترام. ولقد حاولت أيضا أن أجعلهم ينظرون باهتمام إلى بعض رموز الفكر الماركسى فى وقت باكر جدا.

وهذا الكتاب يتمتع بتوازن غريب جدا. لأنه أعطى لكل ذى حق حقه...، ربما توسع قليلا فى الكلام عن بعض الزوايا، وربما أيضا، اقتضت ذلك ضرورة ما.. ولكن هناك نوعا من التوازن الواضح عن دور كل شخصية من شخصيات جماعة الفن والحرية. لقد كنت قريبا جدا من هؤلاء الناس. وكانت الجدية هى السمة الأولى لجهودهم. ومنذ التقائى بهذه الجماعة، وفيها أنور كامل، وعلى امتداد هذه الصداقة فى سنوات العمر، تناقشت معهم، واحترمت توجهاتهم، على الرغم من رأيى فى السريالية.

ولأن هذا الكتاب، فى رأيى، سيصبح جزءا من التاريخ، أرجو أن أقف مع المؤلف وقفة سريعة حول عدة ملاحظات تختص ببعض المصطلحات وترجمتها.....

وهى لا تقلل من قيمة الجهد المبذول.... ولا دقة المؤلف فى تقصى معلوماته واستيفاء مصادره. وكل تهانئى على هذا الجهد، وإنجاز هذا الكتاب، الذى أعتقد أنه لابد أن يتحول إلى وثيقة فى تاريخ الفن المصرى والفكر المصرى.

عزالدين نجيب:

طبعا أستاذنا الكبير د. لويس عوض لم يترك لنا ما نقوله. هو صاحب سبق مرتين: مرة لأنه كان كعهده دارسا ناقدا فى ملاحظاته حول المصطلحات المترجمة. ومرة ثانية حين كان شاهد عيان على عصر بكامله دار هذا الكتاب حوله. إذن مهمتى بالغة الصعوبة أن أتحدث بعده. ولكن بشكل عام أرجو أن تتسع صدوركم لحديثى المتواضع. لإبداء بعض الملاحظات السريعة. وأنا لن أختلف فى شىء عما قاله د. لويس عوض حول قيمة هذا الكتاب. بالفعل هو كتاب وثائقى نادر فى المكتبة المصرية والعربية... وتزداد قيمته ـ كما أشار المؤلف ـ عندما تعرض لمسألة السريالية، وبحث فى كل المطبوعات المصرية والعربية عن مصادر للمدرسة السريالية فلم يجد شيئا علميا يعتمد عليه، وكل ما وجده ليس أكثر من إشارة هنا وتعليق فى سياقات عامة لبعض الكتابات. ولم يجد دراسات علمية مكرسة منهجيا لهذه المدرسة فى الفن والأدب. يضاف إلى ذلك أن الحصول على الوثائق فى هذا الموضوع مسألة شاقة جدا. وأنا أعتبر أن حجم الوثائق المنشورة فى هذا الكتاب هو الأساس الأكبر فى قيمته، وأقول إن جمع هذه الوثائق اقتضى من المؤلف أن يعيش فى باريس. وأهم

من ذلك متابعته فى دأب لبعض الشخصيات التى مازالت على قيد الحياة للحصول منها على ما يتيسر أو تختزنه الذاكرة من معلومات... هى وثائق حية... ليجمع هذه الشهادات. وبعضها فى فرنسا وبعضها فى مصر... فضلا عن جهد المؤلف فى أن يجعل المعلومات هى التى تقدم الصورة.... مؤجلا رأيه الشخصى للنهاية... إلى حد تساؤل الكثيرين، عن حقيقة رأى المؤلف فى كل ما عرض من أفكار ورؤى. وإن كنت أستطيع أن أؤكد أننى لمست بوضوح شديد موقف المتعاطف مع جماعة الفن والحرية.... وتعاطفه الشديد مع السريالية... ولكن...

الدكتور لويس عوض:

رأى المؤلف وموقفه واضح هو التعاطف... إنه يقبلهم على علاتهم....

عزالدين نجيب:

وهذه ميزة وليست عيبا...!! ولكن ليسمح لى الصديق المؤلف. إن المأخذ الأساسى على هذا الكتاب يبدأ من العنوان: (السريالية فى مصر) فقد توقعت بعد قراءة المقدمة والدخول فى متن الكتاب أن يكون المؤلف قد ثبت عدسته على مدرسة بعينها فى تاريخ الفن العالمى المصرى، وبالتالى هيأت نفسى للحصول على وجبة دسمة من المعرفة بتاريخ هذه المدرسة وأبعادها كاملة فى العالم. والمنابع التى استقى منها رواد هذه المدرسة فى مصر: رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى أو مدرسة الفن والحرية. لكن المؤلف غاص فى عصر بأكمله. عصر هو من أخطر الحقب فى تطور الفكر المصرى الحديث، وللدكتور لويس عوض كتابات رائدة رائعة فى هذه الحقبة. وفى أواخر الثلاثينيات، كان جيل الوسط، بعد جيل النهضة، هو الذى حملته الأقدار رسالة تبنى تيارات فكر جديد يهب على مصر من الخارج. وكان هذا الجيل هو الرئات المفتوحة لاستنشاق هذا الهواء الجديد ودفع الحركة الثقافية فى مصر. والنقطة الأولى هنا. إن هذه المسألة لم تكن مرتبطة بالفن فقط. وقد أثبت لنا المؤلف عدداً من الأدلة والبراهين فى كتابه على صحة هذا المعنى، لقد كان التوجه الأساسى لهذا الجيل توجها سياسيا. بل عملا سياسيا، بل تنظيما سياسيا... لقد كانوا مستغرقين فى العمل السياسى العام. والانتماء الحزبى ونشاطه السرى. من هنا كانت قضية التغيير الشامل هى همهم الأول. وقد يكون الأكبر. ويأتى الفن جزئية فى هذه المنظومة الكاملة للتغيير الشامل لوجه الحياة فى مصر. وتحمل كلماتهم النارية، خاصة كامل التلمسانى باعتباره ناقدا موهوبا، هذا المعنى، إذن لم يكن توجههم إلى مدرسة جديدة فى الفن هدفا فى حد ذاته. وإنما كان ذلك من أجل تغيير التربة ووسيلة لاقتلاع جذور المجتمع من أسفل إلى أعلى.

أعطانا المؤلف معلومات وفيرة حول هذا الموضوع. حول طبيعة هذه الجماعات اليسارية التى تعكس التفكير التروتسكى واتصالها بعدد من المنابع العالمية العامة. وهنا أتفق مع الدكتور لويس عوض بشكل كبير فى مسألة غموض الجوانب الأخرى لهذه العملية الثقافية الكاملة خلال هذه الحقبة.... وعلاقة جيل الفن والحرية بها. كيف تعاملوا مع سلامة موسى حتى أسلمهم قيادة مجلته (المجلة الجديدة) ؟... وكيف...

الدكتور لويس عوض:

لقد ألمح المؤلف إلى هذا فى إحدى صفحات كتابه. عندما تقابلوا فى بيت جورج حنين وبدءوا يتراشقون بالكلمات. لقد كانت هناك أزمة فكرية بين سلامة موسى وبينهم. كان أسلوب الكلام غريبا.....

عزالدين نجيب:

النقطة الثانية: إن عنوان الكتاب ضيّق إطار الرؤية. حيث لم يتم إشباعنا ـ نحن القراء ـ من خلال العنوان بما نحتاجه من معلومات كافية عن السريالية موضوع البحث وهى بالمناسبة ليست كذلك. فقد حلق بنا المؤلف وطار بعيدا عن العنوان.

ثالثا: هناك ما يتعلق بالتجربة الأساسية لهذا الجيل. جيل الفن والحرية. فالإضافة الإبداعية الكبرى التى أضافوها لحركة الفن لم تكن هى السريالية. نعم كانوا هم الرواد الأوائل الذين فتحوا الطريق إليها. لكن لو تتبعنا من خلال الكتاب نفسه المدة الزمنية التى استغرقتها تجربتهم الإبداعية فى السريالية أقل من ثمانى سنوات كل ما أقاموه خلالها من معارض عامة هى خمسة معارض. بعد عام ١٩٤٥ تحللت الجماعة وتفرقت السبل بهم فى اتجاهات متعددة. وهنا بدأت لكل واحد منهم قيمة متأصلة فى الحركة الفنية. رمسيس يونان أخذ اتجاها مختلفا تماما مع المرحلة السريالية. وفؤاد كامل انتهج نهجا آخر مختلفا عن رمسيس يونان، فى التجريدية، أما كامل التلمسانى فهجر الفن واتجه إلى السينما . ثم غادر مصر بعد ذلك. وملامح الجيل أيضا تفرقت خارج مصر. فرمسيس يونان عاش فى فرنسا بعد خروجه من المعتقل بقليل. حيث تصدت حكومة إسماعيل صدقى عام ١٩٤٦ لكل القوى اليسارية والوطنية وقامت بحبسه. ونستطيع القول إن نشاط الجماعة الذى حدث بعد عام ١٩٤٦ كان رد فعل عكسيا ومختلفا عن مقومات ومنطلقات وتوجهات الجماعة قبل ١٩٤٦ . بمعنى أنه إذا كانت الحركة فى بداياتها من ١٩٣٩ حركة مد ثورى يصل إلى أقصى درجة من الممارسة الثورية فى الواقع للالتحام بالجماهير وخوض الانتخابات والمظاهرات ودخول السجن. تنتهى بعدها إلى قطع الصلة نهائيا بالسياسة. والبعد عن القناعات الفكرية التى تقف

خلف التوجهات الفنية. التخلى عن دور الفن فى تغيير الواقع. وهذا ما نادت به البيانات السريالية الأولى باعتبار الفن أحد أدوات التغيير الثورى. ومن الغريب أن واكب هذا ما حدث فى فرنسا. فإذا كانوا هم قد التقوا مع السريالية فى الأدب الفرنسى، وخاصة فى الشعر على يد إيلوار وأراجون، فهذه الحركة فى فرنسا قد انحسرت بعد قليل، والدكتور لويس هو الأقدر على الخوض فى ذلك، ولكن ما أعرفه أن أفرادا منهم ممن كانوا فى الحزب الشيوعى الفرنسى، انسحبوا منه وبدأت توجهاتهم تختلف عن مشاريبهم الأولى. حتى جورج حنين نفسه، وهو قائد الجماعة والمنظر لها فكريا، اختلف مع العديد من زملائه. وهناك كتاب فى هذا الصدد. يضم مناقشاتهم والمصادمات الفكرية فيما بينهم.

إذن نحن أمام مرحلتين متميزتين تمام التمايز خلال تاريخ هذه الحركة. وقد ركز المؤلف همه على المرحلة الأولى. مرحلة الالتحام بالواقع فى مصر. وكان تركيزه من زاوية خاصة. هى المحيط الضيق الذى خاضوا فيه. ولم يوسع الإطار ليشمل الحركات الثورية الأخرى فى هذه الحقبة. وهم كانوا جزءا منها. حتى لنستطيع القول إن منطلقهم فى خوض معاركهم كان منطلقا ليبراليا أكثر منه منطلقا حزبيا. بدليل أن مجلة (التطور) كانت تحوى فى أعداد منها مقالات تدافع عن النحاس باشا وعن الوفد. وعن طه حسين فى مواجهة العقاد. وطه حسين لا يلتقى معهم فكريا فى جوهر فلسفته. إذن المنظور كان ليبراليا واسعا وليس حزبيا ضيقا. وهذا يشير إلى ممارستهم العمل السياسى بمنظور منفتح على الاتجاهات الأخرى فى هذه الفترة من تاريخ الحركة اليسارية والفكرية فى مصر.

هذا البعد أشار إليه المؤلف إشارات كانت تحتاج إلى تعميق أكثر. فالكتاب يبدو كما لو كان شريحة أفقية لمرحلة مهمة من تاريخ الحركة الثقافية والفكرية فى مصر. بما يجعل من هذا البعد جزءا مكملا لتلك الرؤية.

وأسمح لنفسى بالتداخل مع المؤلف فى مسألة المنطلق الفكرى للجماعة حول مسألة السريالية. نعم هم أخذوا الكثير من الأدبيات الأولى للسريالية. ونشرها رمسيس يونان فى كتابه: «غاية الرسام العصرى». وأشار إليها كامل التلمسانى فى مقالاته، واستعاروا كلاما كثيرا من فرويد وغيره. لكن إذا كان صحيحا ما ذهبت إليه فى بداية حديثى من أن القضية بالنسبة إليهم ليست السريالية كمدرسة للفن بقدر ماهى ثورة فكرية على مجتمع متخلف راكد. يمكن القول إن التسمية الخليقة بهم: جيل التمرد. ولو اتفقنا على هذه التسمية يكون ذلك فى النهاية مدخلا لفهمنا ضمنا ما جعلهم ينسحبون. إن المتمرد يحمل فى داخله قدرا كبيرا من الرومانسية. العاطفة الحارة التى تجعل (دون كيشوت) يضع كل آماله فى سلة واحدة. إما كل شىء أو لا شىء... وعندما انكسرت شوكتهم أمام النظام انكسرت قوة

المقاومة داخلهم فانقلبوا إلى اتجاهات مغايرة. هذه هى القضية الأساسية فى انقلاب رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية. ليس هذا فحسب. بل إننى قرأت مقالات رمسيس يونان فترة السريالية. وأخرى فى أوائل الستينيات فرأيت أننى أمام شخصين متعارضين. حيث كان رأيه فى الفن مختلفاً تماماً فى كل مرحلة من المرحلتين:

فى الأولى: الفن سلاح لتغيير الواقع والفنان مطالب بأن يحول أدواته الفنية إلى وسائل للتغيير الثورى.

وفى الثانية: الفنان مطالب بأن يستكمل أدواته الفنية وأنه ليس داعية سياسياً. بل إن آفة الفن هى تحوله إلى شعارات للتغيير أو الدعوة إليه.

الدكتور لويس عوض:

أريد أن أقول إن السريالية بدأت فى أوروبا بانتحار ماياكوفسكى، كانت هناك جماعات تطلب منه أن يستمر ثورياً على حساب الفن. ولكنه حين أدرك أن الاستمرار فى الثورية معناه أن يكتب قصائد عن الجرارات وأدوات الإنتاج. أن يكتب بمواصفاتهم. أو يكتبوا عنه تقارير إلى اتحاد الكتاب بأنه ضد الشيوعية، وضد كذا.. وأنه مواطن غير صالح. حسم لهم هذه القضية بأن قرر الانتحار.. حل بذلك أزمته الخاصة..

سمير غريب:

حل أزمة السريالية ككل لأن نتيجة ذلك، بعد عدة اجتماعات فى الحزب الشيوعى الفرنسى تم الاتفاق على صيغة مشتركة للتزاوج بين العمل السياسى والعمل الفنى. فقبل انتحار ماياكوفسكى كان الحزب الشيوعى الفرنسى له موقف منه. وبانتحاره حل أزمته الشخصية. وحل أيضاً أزمتهم بهذا الاتفاق..

الدكتور لويس عوض:

حتى ذلك التاريخ كانت السريالية نشطة فى أوروبا. وعندما انتحر ماياكوفسكى نقلت معسكرها من الاتحاد السوفيتى، حيث كانت تحت جناح الثوار والمستقبليين وأمثالهم. خرجوا بعد ذلك إلى فرنسا وانجلترا وأمريكا وبدأوا مايسمى بالفن المنحط.

عز الدين نجيب:

بشكل عام، قضية جماعة الفن والحرية هى قضية الموقف الذى يتخذه الفنان إزاء مجتمعه والعالم. ولا يفرق فى ذلك بين موقفه من القضايا فى داخل بلده أو فى بلد بعيد تنتهك فيه الحرية. أو ينتهك فيه حق الفنان، وقد يتعرض للسجن ولكن مع إحساس نبيل الهدف. وهنا نستطيع أن ننظر إليهم على أنهم..

الدكتور لويس عوض:

زعماء بلا أتباع.. أوقادة بلا جيوش

عز الدين نجيب:

هذا هو المقتل.. أوتلك هى المشكلة.

الدكتور لويس عوض:

أنا أذكر أن رمسيس يونان ترك مصر عام ١٩٤٦ . بعد أن قبض عليه صدقى باشا. فى تلك الفترة كان هناك أمر بالقبض علىّ أيضاً. كان من المفروض أن يقبض علىّ، لكن شاء حسن حظى أن ذهبت إلى فرنسا. وكنت أيامها مدرساً بالجامعة، وكان وكيل النيابة المكلف بالقبض علىّ. يقابلنى دائماً عند صبرى جرجس ويسألنى: متى تسافر إلى فرنسا؟ أقول له: ليس قبل نهاية الامتحانات والتصحيح.. بعد أسبوع يكرر السؤال نفسه وأكرر الجواب.. اعترف لى هو بأنه المكلف بإلقاء القبض علىّ، وكان اسمه أحمد مختار قطب أخا وجيه قطب وهو نفسه الذى قبض على الدكتور محمد مندور.. بعد أن سلمت أوراق الامتحانات، كنت فى اليوم التالى على ظهر الباخرة، وأنا فى فرنسا كان صدقى باشا جهز القضية. وبعد أربعين يوما تم الإفراج عنهم. لأن التهمة الموجهة إليهم كانت تهمة مضحكة. وهى (تكوين رابطة لمكافحة الاستعمار) طبعا هذه تهمة مضحكة أمام أى وكيل نيابة، فى بلد يموج بالغليان الوطنى، ولايمكن أن يحبس الإنسان بسببها!!.. فأفرج عنهم..

وحين رجعت وجدت كل شىء قد انتهى.. إلا أن رب ضارة نافعة.. فقد ساعدتنى الجامعة خلال الأزمة. ذلك أن وزير الداخلية قد أرسل خطابا إلى وزير المعارف ومنه إلى مدير الجامعة يفيد بأنه ضمن هيئة التدريس بالجامعة مدرس شيوعى هو لويس عوض. وردت إدارة الجامعة: إلى وزير المعارف، ومنه إلى وزير الداخلية: إن لويس عوض مفكر مستقل وليس شيوعيا.. أخبرنى بهذه الحادثة- فيما بعد - مصطفى بك عامر بعد الثورة. وهذه قيمة أخلاقية تسجل لمثله من الرجال. حيث لم يخبرنى بما تم وقت حدوثه أوبعده بقليل حرصا على عدم الارتباك النفسى، أو الوقوع فى دائرة الخطأ، كذا عدم المن. ذلك أنه عندما فرض عليك حماية من نوع ما لم ينوه عنها، حيث يرى ذلك واجبا من واجباته ولايوقعك فى دائرة الخضوع لإحسانه.

أعود إلى ما كنا فيه. فى رأيى الشخصى، وإحساسى، أن رمسيس يونان قد أصيب باليأس السياسى بعد حكاية صدقى باشا. وقبل سفره أذكر أننى حذرته وقلت له: يارمسيس لاتمكث فى فرنسا.. سافر لتستريح أعصابك ثم عد ولاتبق هناك.. وأذكر أن لقاءنا هذا كان

فى قهوة (متاتيا) وكان معه قلم وورق.. وكنت بصدد نشر ديوانى (بلوتولاند) وقرأ بعض قصائده، ورسم لى الصورة التى ضمها الديوان.. وكانت بدون توقيعه.. وكثيرون لايعرفون أنها من أعماله. أثناء حديثه معى فى هذا اللقاء لمست مدى الإحباط الذى يعانيه. وهذا طبيعى جدا لأناس لم يضمهم تنظيم سياسى.. المنتمون لأحزاب يستطيعون التحمل لأن وراءهم تعضيدا من القوى المثقفة وقوى العمال. وأعود فأقول: إننى كلما رأيتهم وجدتهم يقرأون لوتريامون وأراجون وسيمون.. ذكرونى بالجو الثقافى الأوروبى الذى عشته قبل رجوعى إلى مصر. فى الوقت نفسه كان الجامعيون محبوسين فى التخصص الأكاديمى المغلق الذى يوحى بعدم وجود حرب عالمية. أو وجود النازية أو اندلاع الحرب الأهلية الأسبانية.. كأن العالم ليس فيه مشاكل. وكل أستاذ يقبض راتبه أول الشهر. وكأن مصر ليست بها أية مشكلة.. صدقى باشا فى الحكم والمناضلون فى السجن.. ليست مشكلة!!.. واللى يتجوز أمى أقول له: ياعمى، وهكذا..

كانوا منفصلين تماما عن الواقع .. بعيدين عن مشاكل مصر وما بها من غليان.. حتى الغليان الاجتماعى لايهم.. رمسيس يونان لم يجد مكانا لينطلق منه.. أما واحد مثل محمد مندور قد استطاع إلى حد ما أن يصل صوته، لأن خلفه ظهرا هو (الوفد) .. رغم كونه أقلية فى هذا الحزب .. إنما هذا الإحساس بأن (ابن عمك فيهم رماح..) مكن مندور، كما يمكن أى مثقف أن يمارس دوراً ولو محدودا.. بعكس حال الجماعة.. جماعة الفن والحرية.. عندما تجد أن أقرب واحد تجمعك به وحدة فكرية قاعدا فى فرنسا واسمه ميشو أو أراجون.. وهكذا..

عز الدين نجيب:

أرجو أن تتسع صدوركم لدقائق معدودة. وسأنطلق من الفكرة التى أشار إليها الدكتور لويس عوض. أنهم كانوا قادة بلا جيوش.. لو أردنا أن نتعمق فى هذه الظاهرة يطالعنا هذا السؤال: من المسئول عن هذا الوضع.. كونهم فرسانا بلا جنود؟؟ لوبحثنا سنجد أن المشكلة تكمن فيهم هم.. أنفسهم.. وليس فى الظرف السياسى.. حتى هذا المثل الطريف الذى ساقه د. لويس عوض.. عندما دخل إلى النادى الذى يؤمه عدد من الأجانب أسماؤهم مثل: أوديت.. وميريت.. وشارلوت وكان كامل التلمسانى يخطب بالفرنسية!!.. ثم خرجوا من النادى بعد منتصف الليل. والناس نيام.. وانطلقوا من شارع طلعت حرب إلى الأزبكية، إلى عابدين حيث كان هناك منزل مرشحهم: فتحى الرملى.. وأخذوا يهتفون إلى أن استيقظ الناس، وفيهم العمال وغيرهم، وانهالوا عليهم سبابا وضربا، فتفرقوا، ولم يبق إلا القليل الذى يعد على الأصابع.. ثم جاء البوليس وقبض عليهم.. هذا هو النهج الذى سار عليه، ومارسه،

التروتسكيون فى العمل الثورى، المشكلة هنا أن الحركة فى الحقيقة فوقية، مثلما كانت فوقية فى الفن. كذلك كانت فى العمل السياسى، وهما وجهان لعملة واحدة.. هم استعادوا كل أدبيات السريالية. وكان المجتمع فى أوروبا مهيئا لهذه الرياح التى حملت بذور اللقاح. لم يكن هناك المثقف الذى يستطيع أن يغير الثقافة المصرية ويكسو الهيكل القادم من الغرب بلحم ودم من الواقع المصرى. مثلما فعل الجيل السابق، جيل محمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى، حين قاموا بالتعبير عن اتجاهات منقولة عن مدارس أوروبية. ولكن على أيديهم أصبحت لغة مصرية تتكلم عربيا. صحيح أن يوسف كامل كان ينقد القرية المصرية بالأسلوب التأثيرى. لكن لو أحضرت لوحة ليوسف كامل بجوار أخرى لمونيه أو رينوار. قد تجد أن الأساس واحد. ولكن لن تجد أى وجه للتشابه حيث أصبح الروح والدم مصريين. وهذا ما جعلهم يعيشون فى وجدان الحركة الوطنية.

صوت (أحد الحاضرين):

فكرة الوطنية كانت مرفوضة عند جماعة الفن والحرية!!

عز الدين نجيب:

هذا هو الفرق، وهو ماسأعود إليه. فعندما قدم الجيل الأول عطاءه مستمدا من إنجاز القرن التاسع عشر فى الفن الأوروبى. كان مطروحا فى أوروبا فى ذلك الوقت بدايات المذاهب الحديثة كلها. السريالية والتعبيرية والتكعيبية. وكانت بداية التجريدية فى العشرينيات والثلاثينيات. لكن لاننسى الكلمة العظيمة لراغب عياد: (بينما كانت الباخرة تدخل بى ميناء الإسكندرية، كنت أخلع قبعتى وأرميها فى البحر..!!) إنه الانتماء لأرض غير القادم منها . انتماؤه للوطن. ورغم أن أعمال راغب عياد نفسه فى إيطاليا ـ أثناء البعثة ـ تتسم باستيعاب واع وكامل للأكاديمية الأوروبية، ولبعض الاتجاهات التأثيرية فيها. ويقال الشىء نفسه عن يوسف كامل..

الدكتور لويس عوض:

أظنك بهذا تلقى أضواء غير جيدة على راغب عياد.. إن هذا الكلام ليس فى صالحه..!!

عز الدين نجيب:

أولا: أنا أحاول أن أرصد سياق التطور التاريخى، الذى قاد حركة الفن والحرية، أو رمسيس يونان إلى الأزمة حيث أصبحوا قادة بلا جنود. أما بالنسبة إلى حديثى عن راغب

عياد فأنا أتابع عطاءه، فإذا وصلت فى تحليلى إلى درجة التنكر للإبداع العالمى فيحسب هذا ضده..

الدكتور لويس عوض (مقاطعا) :

وكأنك تعدد الخيانات، كارثة راغب عياد تلك، هى كارثة جميع الفنانين المصريين والأدباء، الذين شاهدوا جزءاً من الحضارة الأوروبية وأعطوها ظهرهم بمجرد عودتهم من البعثات إلى مصر..!!

عز الدين نجيب

هناك فرق بين إعطاء الظهر أو عدم الإفادة من هذا الكنز المتاح، وبين الاستيعاب الواعى لما يفيد ويستثمر ضمن الخصوصية المصرية..

الدكتور لويس عوض:

هل تعتقد مثلا أن نجيب محفوظ لايعرف شيئا عن هذه الحركات؟؟

عز الدين نجيب:

لا بالطبع.. إنه يعرف جيدا.. ولكن نجيب محفوظ وجه إيجابى..

الدكتور لويس عوض

أنت تصفه بأنه وجه إيجابى.. غيرك يصفه بنعوت أخرى..!! أريد أن أقول لماذا نقسو على الناس ..؟؟ بمعنى أنه إذا اختلفت مع أحد لاداعى لأن تتهمه.. احصر المسألة فى دائرة الرؤية المختلفة..؟؟

عز الدين نجيب:

أنا لم أقصد إلى ذلك.. ولكن أقول إنهم بقدر ماكانوا روادا لهم فضل اجتهاد النقل. لم يكن لهم اجتهاد الهضم والاستيعاب.. هذا فى إطار التأريخ للحركة..

الدكتور لويس عوض:

هذا حكم..

عز الدين نجيب:

وهل غير مسموح لى أن أقول وجهة نظر..؟

الدكتور لويس عوض:

هذا من حقك.. ولكن كأنك تقول: ادخلوا الاتحاد الاشتراكى..!!

عز الدين نجيب:

إن فكرتك يادكتور أوسع من أن تضيق الموضوع وتحصره إلى هذه الدرجة .. ما دخل ذلك بالاتحاد السوفيتى؟

الدكتور لويس عوض:

واحد مجنون.. لماذا تحرمه من حق الجنون..؟

عز الدين نجيب:

لم أحرمه.. أنا فقط أفسر الحكم الذى أصدرته أنت.. بأنهم فرسان أو قادة بلا جنود.. هذه هى النقطة التى أناقشها.. كيف أصبح جيل الفن والحرية يمثل نفسه ولايمثل تيارا كبيرا عارما يستمر بعد أن توقف أفراد الجماعة.. لماذا هم أنفسهم انقلبوا ١٨٠ درجة على إنجازهم الأول؟ إننا نفسر ظاهرة أصبحت فى ذمة التاريخ وملكا له.. فمن حقنا أن نقول فيها ما نشاء، حتى لو لم نتفق.. وهذا لا يقلل من دورهم بل نحن فى ذلك نستلهم منهم الدرس.. ومن خلال تجربتهم نستضىء به.. هل فى ذلك تجاوز أو افتراء..؟

الدكتور لويس عوض (ضاحكا) :

عز الدين نجيب يدافع عن ردة الفنان على منجزات الحضارة..

عز الدين نجيب (معلقا ضاحكا) :

بهذا المنظور.. الدكتور لويس يدافع إذن عن التبعية.. (ضحك وصخب)

عز الدين نجيب (مواصلا) :

طبعا هذه دعابة.. لايمكن الدكتور لويس يدافع عن التبعية..

الدكتور لويس عوض:

كانت للدكتور حسين فوزى عبارة أثيرة كثيرا ماكان يرددها.. كان يقول: (نحن نعيش فى جنة المجانين..) أنتم تعرفون أن المجنون سعيد بعقله.. وأنت تعيش فى مجتمع

سعيد بقيمه.. مبسوط من طريقته فى التفكير.. عنده الحلول والإجابات الجاهزة عن كل الأسئلة.. قضية منتهية..

ملك عبد العزيز:

ولكن يادكتور حقيقةً، هم، جماعة الفن والحرية، انتهوا إلى رفض كل شيء، من كان يؤمن بالماركسية، رفضها تماما وقال لابد أن يكون الإنسان خارج الدوائر..

الدكتور لويس عوض:

أنا أسألك سؤالا..وأرجو أن تتوقفى قليلا قبل الإجابة: هل كان رمسيس يونان ماركسيا؟

عز الدين نجيب:

كان يقدم رؤية ماركسية..

ملك عبد العزيز:

كانت لهم مقولات يمكن أن تدخل تحت هذا الإطار..

الدكتور لويس عوض:

رمسيس يونان لم يكن ماركسيا.. هو والتروتسكيون كانوا يريدون أن ينقذوا الفرد من المجموع.. عندهم شيء اسمه (المجموع) هو العدد الأول للفرد..

عز الدين نجيب:

فى رأيى أن المرحلة السريالية عند جماعة الفن والحرية، هى مرحلة تطبيق واضح لكل الأفكار النظرية التى كانوا يطرحونها طلبا للتغيير، ولكنها تحمل فى داخلها نفس النقطة التى توقفوا عندها.. وبسببها عن السيريالية.. وهى رغبة التوجه إلى نهاية العالم. فالنظر إلى أعمال رمسيس يونان فى هذه الفترة - كما نشاهدها بعد قليل فى البروجيكتور- نجد أن دون كيشوت لرمسيس يونان، فى اللوحة يبدو سانشوبانزا والقلعة الخلفية، وأمامهم النهاية، لقد وجدوا أنهم أمام المستحيل. إن اللوحة تعكس العجز عن الخروج من المأزق الذى وضعوا أنفسهم فيه. الطرح الذى كانوا يطرحونه من خلال الفكر التروتسكى الماركسى كان يفوق احتمال الواقع نفسه، لاستقباله أو للتغير على نمطه. طرح الحد الأقصى للتغير فى كل شيء. التغير فى الفن، فى القيم الأخلاقية للمجتمع، إلى حد أنهم طالبوا فى فترة ما، من خلال

مقالاتهم، رمسيس يونان مثلا في مجلة (المجلة الجديدة) بتجربة الاختلاط الجنسى فى المدارس الثانوية.. أو التعليم العام..

سمير غريب:

ليس الاختلاط الجنسى. إنما التعليم المشترك بين الجنسين..

عز الدين نجيب:

نعم.. هذا ما أقصده.. وآسف للخطأ فى التعبير.. مايحلمون به، ويطرحونه، يحاصره القيم السائدة آنذاك، الشيء نفسه ينسحب على فكرة التحول السياسى..، الشعارات السياسية التى كانوا يرفعونها حول سيادة الفلاحين والعمال والطبقة العاملة ودكتاتورية البروليتاريا، فى الوقت الذى كان فيه الإقطاع والاستعمار يرسخان أوتادهما بدعائم الحكم الذى يقترب، إن لم يتفوق فسادا وعفونة، عن الحكم فى روسيا القيصرية..!! إذن كان هناك تجاوز للواقع فى طرحهم.. وانفصام فى الرؤية لديهم..

الدكتور لويس عوض:

هذه محاكمة.. ولو كانت كذلك.. ينبغى الحديث بطريقة أخرى..

ملك عبد العزيز:

ليست محاكمة.. إنها وجهة نظر..

الدكتور لويس عوض:

لاهذه محاكمة يا سيدتى.. محاكمة للسريالية.. أنا معاد للسريالية.. ولكن الأستاذ عز، وهو لم يعش فترة الحرب الأهلية الأسبانية، ولكنه وغيره، عندما يرى (جيرنيكا) بيكاسو وما أبدعه فيها، سيحس أن الدم مازال لزجا وعالقا بأيدى الفاشيست.

عز الدين نجيب:

أنا أتعرض لطرح المؤلف فى كتابه، لمسار وصعود وهبوط الحركة السريالية فى مصر. والمؤلف نفسه فى هذا الطرح ناقش ذلك. وأنا أناقش طرح المؤلف لهذا الواقع التاريخى للحركة. أنا أرصد ظاهرة فنية. وأبحث لماذا انكسرت وارتدت ارتدادا عكسيا. وأعتقد أن الكتاب استكمل فى الجزء الخاص بالفترة المنتهية. بتفرق الجماعة بين فرنسا ولبنان. وتوقف نشاط النشر الذى داوموا عليه. وإن كانت هذه الفترة بحاجة إلى إضاءة

أكثر. ربما كانت تجنبنا بوضوح رؤيتها هذه الاتهامات المتبادلة الآن. حول الحقيقة التى نجتهد - من خلال الكتاب - فى الوصول إليها. ولازلت أؤكد على أن هناك جانبا أساسيا يفسر بعد رمسيس يونان وكامل التلمسانى عن الفن الملتزم.. والذى كانت الحركة الوطنية والمد الثورى فى ذلك الوقت تنتكس نكسة شديدة على يد حكومة إسماعيل صدقى حيث باتت الرموز والقيادات فى السجن وكان من الاستحالة أن يستمر طرح هذا الجيل بنفس حماسته وتوهجه وأسلوبه. كان عليه أن يتطور مع الواقع المتغير. ولكن لعدم وجود الملكات السياسية التى تجعل من خلية العمل الثورى حقيقة لهذا الجيل. انهار طرحهم النظرى وانسحب من الميدان دون أن يخلف وراءه تلامذة تقوم بالعمل بعد غيابه عن الساحة. وهذه نقطة مهمة. نقطة التقاء العمل السياسى التطبيقى بالرؤية النظرية.. وقد ظهرت بعدهم مباشرة جماعات فنية سارت بدرجات مختلفة على الطريق نفسه. وقد أشار إليها المؤلف، وحديثى هذا كله مرتبط بالكتاب، وليس مقحما عليه. فجماعة الفن المعاصر بقيادة حسين أمين ومن أعضائها: عبد الهادى الجزار وحامد ندا وسمير رافع وإبراهيم مسعودة، استطاعت أن تكون الحلقة التى تصل بين فكر المجتمع فى حالة التغير، وبين المدارس الحديثة فى العالم الخارجى. وأنا آخذ على الكتاب، أن مؤلفه استبعد هذه الجماعة عن حركة السريالية فى مصر.. باعتبار أن الكتاب كله وقف على الحركة السريالية فى مصر. وأنه استبعد جماعة الفن المعاصر، وهى مدرسة تختلف، إلى حد كبير، جماليا وفكريا، عن جماعة الفن والحرية..

سمير غريب (مقاطعا) :

لهذا أنا استبعدتها..

عز الدين نجيب (مواصلا) :

هى ليست سريالية، ولكنها فى السريالية.. وهذا الاستبعاد غير مبرر..، إذ أنها طالما تقدم رؤية جديدة فى إطار السريالية، سيبقى لها حق أن تحتل مكانها فى الكتاب.. بعد ذلك، فى فترة الخمسينيات، حيث اتجه الفنانون الثلاثة من جماعة الفن والحرية نحو التجريدية، كنت أتوقع أن يسلط المؤلف الضوء عليها باعتبارها وجها آخر للفنانين أنفسهم فى هذه الفترة. ونعم لم تكن الأعمال سريالية ولكنها تقع فى دائرة رد الفعل. ورد الفعل مكمل للفعل. من فن جماعة الفن والحرية. الآن وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاما على هذه الجماعة، وعندما نضع أعمال المرحلة السريالية بجوار أعمال المرحلة التجريدية، أعترف أننا لن نختلف حول الإضافة الجمالية والعطاء الإبداعى وتميزهما فى المرحلة الثانية أكثر مما هى

عليه فى المرحلة الأولى. وبالتالى كانت هذه الفترة أو المرحلة فى حاجة أكبر إلى عناية المؤلف.

أنور كامل:

الحقيقة أن هذا الكتاب أخرجنى عن صمتى، ومتجاوبا معه، كتبت تعقيبا عنه فى مجلة «صباح الخير» نشر مختصرا منذ أربعة أسابيع. وأنا على استعداد لأن أطبعه على نفقتى، نصا كاملا. وأقوم بتوزيعه.. مالفت نظرى فى هذا الكتاب هو كم المعلومات الوفير، الذى لو حاولت أنا - وأنا جزء من هذا التاريخ - أن أتفرغ لجمعها لفشلت. وقد زال استغرابى وخفت دهشتى إلى حدما، عندما عرفت أن المؤلف الأستاذ سمير غريب قام بالاتصال بالجنابى فى باريس، وبولا زوجة جورج حنين، وأولاد رمسيس يونان. لاشك أن ذلك تطلب منه وقتا وجهدا غير عاديين، إن هذا الدأب والاتصال الحميم المباشر بالمصادر أعطى حيوية فائقة للمعلومات المطروحة فى صفحات الكتاب.. ومن ضمن مالفت نظرى التعرض للبيان حول: دفاع عن قومية الفكر.. تعتقدون: من عمل هذا البيان؟

سمير غريب:

جماعة الفن والحرية..

أنور كامل:

من تولى صياغته؟

ملك عبد العزيز:

أنور كامل..

أنور كامل:

هذه معلومة لكم. وهى واحدة من المعلومات.. بعض الناس الذين قرأوا الكتاب تساءلوا: ماهو فكر سمير غريب؟ لقد جمع معلومات قيمة.. وسردها.. وأثبت مقالات.. ومنشورات.. ولكن فكره غير واضح.. قالوا إن سمير غريب لم يفصح عن رأيه هو.. لكن أرد على هذه التساؤلات بجملة واحدة ساقها سمير غريب فى المقدمة، وأتساءل بدورى، كيف لم يلتفتوا إليها رغم صراحتها. تقول العبارة: (إننى أكتب هذا الكتاب لادراسة للماضى، أوعنه، وإنما طمعا فى الحاضر، وشقا للمستقبل.») .. وتعبير: (شقا للمستقبل)، ينم عن رؤية وفكر لمؤلف.. وهذه الدراسة ليست سلفية للماضى، وهى بالطبع متعلقة للحاضر

ومؤملة فى المستقبل. لفتح وشق طريق يفيد من تجارب الحقب السابقة للوصول إلى مستقبل أفضل.. ولقد لاحظت خلال المناقشة إغراقا أو جنوحا عن مجال الكتاب، حيث خضنا فى تفاصيل حول التروتسكية وغيرها.. وفى اعتقادى أن هذا أكثر من المطلوب.. وأرجو أيضا أن نقلع عن (موضة الـ إيزم ISM) لتناول إمكانيات التغيير والنمو والتطور بدون (إيزم) وبعيدا عن المسميات الكبيرة والشعارات.. لقد سعدت جدا بسمير غريب وبكتابه الجميل.. وكأن الدكتور لويس عوض عبر عما يجيش فى صدرى عندما قال عن الكتاب: إنه لو قدم للحصول على الماجستير لحصل على هذه الدرجة بامتياز. وهذه شهادة من الدكتور لويس نعتز بها، وفى مقدمتنا المؤلف.. وبعد حديث الدكتور لويس وشهادته ورأيه أظن أنه لامجال لجديد.. وشكرا.

لكنهم صنعوا المستقبل

أنـور كـامـل

ماذا صنع هؤلاء؟

ربما لاشيء.

لكنهم صنعوا كل شيء: صنعوا المستقبل.

هكذا قال جاك بيرك المفكر والمؤرخ الفرنسي الكبير عن جورج حنين وأنور كامل وكامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل في الفصل الذي تحدث فيه بإيجاز عن «الأربعينيات» وعن جماعة «الفن والحرية» ومجلة «التطور» وجماعة الخبز والحرية» في كتابه الضخم الذي ضمنه تاريخ مصر الحديث.

أذكر الآن أني قرأت هذا الكتاب في أوائل الستينيات أي بعد عشرين سنة من أحداث «الأربعينيات». وبعد عشرين سنة أخرى أو يزيد أقرأ في باب «عصير الكتب» بعدد مجلة «صباح الخير» الصادر في ٧ أغسطس ١٩٨٦ مقالا لعلاء الديب يعلق فيه تعليقا «مثيرا» على كتاب مثير هو «السريالية في مصر» لسمير غريب»

وقد كان من الممكن ألا أقرأ المقال لولا تصديره بأسماء التلمساني ويونان وجورج حنين، ولولا أن كاتبه هو علاء الديب. أما علاء الديب فمع أن صلتي به قريبة إلا أن معرفتي به بعيدة. فأنا أعرفه منذ ترجم مسرحية «لعبة النهاية» - أو بتعبير قد يكون أصح «نهاية اللعبة» - لصمويل بيكيت التي قدمت بمسرح الجيب في أوائل الستينيات. وأما حنين والتلمساني ويونان - وجميعهم رحلوا - فلا تزال أسماؤهم تهز الأعماق لأنهم كانوا زملاء فكر

ونضال. والحق أن قدرية كامل شقيقتى وزوجة عبد الحميد الحديدى ـ الفارس الذى رحل ـ وأحد كتاب مجلة «التطور» ـ هى التى لفتت نظرى إلى مقال علاء الديب.

وأنا أعلم أن إشارات سريعة أو عابرة عن «هؤلاء» وعن نشاطهم الخصب طوال ما اصطلح على تسميته بفترة «الأربعينيات» كانت تتردد بين الحين والحين فى عدد محدود من المقالات أو الكتب أو المقدمات أو الهوامش. ولعلى لم أقرأ من هذا كله خبرا عن مقدمة «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» للدكتور لويس عوض الذى ذكر لى وللدكتور حسين فوزى مجتمعين أن «حسن مفتاح» مزيج من شهدى عطية ورمسيس يونان وأنور كامل برؤية لويس عوض فأجبته بأنه إن كان فى «العنقاء» من الثلاثة قدر فإن فيها من لويس عوض ـ إلى جانب رؤيته ـ فكره ووجدانه بقدر كبير.

كاتب شاب وكتاب مثير

وقد لفت نظرى بصفة خاصة فى مقال علاء الديب ثلاثة أمور: الأمر الأول قوله «إن ماكتبه سمير غريب ـ هذا الكاتب الشاب ـ كتاب هام ومثير». وإذن فهو كتاب بأكمله وليس مجرد إشارة سريعة أو عابرة. وقد اتضح لى بعد شرائه وقراءته أنه يزخر بوفرة من البيانات الموثقة احتوتها ٢٤٠ صفحة من القطع الكبير بالرغم من أن التركيز فيها كان فحسب على الأوجه السريالية شعرا وتشكيلا.

وقد أخذنى العجب كيف استطاع «هذا الكاتب الشاب» ـ بتعبير علاء الديب ـ أن يجمع من البيانات والوثائق ما أعجز أنا عن جمعه بهذا الشمول مهما أردت أو حرصت مع أنى كنت جزءا من هذا التاريخ. لكن دهشتى خفت حين تبين لى أنه استعان فى باريس بالسريالى العراقى عبد القادر الجنابى ثم بإقبال أوبولا العلايلى زوجة جورج حنين ثم بسونيا وسيلفى ابنتى رمسيس يونان.

ومع ذلك يبقى السؤال قائما: كيف تكون هذه البيانات والوثائق متوفرة للباحث فى باريس وربما فى غيرها من عواصم العالم دون أن يجد مايستحق الذكرفى دار الكتب المصرية أو فى مكتبة الجامعة؟ أذكر أنه منذ عدة سنوات حضرت إلى مصر طالبة دراسات عليا من جامعة هارفارد اسمها سلمى بوتمان كانت تعد بحثا للدكتوراه عن «الفكر التقدمى فى مصر من ١٩٣٦ إلى١٩٥٢». وقد طلبت معونتى ـ ومعونة غيرى بطبيعة الحال ـ فلم أجد فى معظم الأحوال ما أساعدها به سوى ما رأيت أنه مناسب مما أحتفظ به فى ذاكرتى ـ وهو كثير. لكن الذى يسترعى النظر حقا هو أنها أجابتنى حين سألتها عن السبب الذى طلبت من أجله معونتى أنا بالذات بأن المشرف على الرسالة أوصاها بذلك فضلا عن أنها اطلعت على

بعض كتابات منسوبة إلى بأرشيف هارفارد. لهذا أقول أن العمل الموثق الذى قام به سمير غريب ـ هذا الكاتب الشاب ـ عمل عظيم حقا. لكنه عمل يجب أن تتلوه أعمال لأن التاريخ الذى يتناوله بالبحث والتوثيق أخصب من أن يضمه مجلد واحد.

كان فى مصر أجانب

الأمر الثانى: أن علاء الديب أراد أن يبرز ماجاء فى الكتاب من أنه «كان فى مصر أجانب شاركوا فى بناء تلك الحيوية الثقافية والاجتماعية.. «لكنه عاد فقال» إن شخصيات مثل التلمسانى وجورج حنين وفؤاد كامل وأنور كامل ورمسيس يونان ليسوا مجرد فنانين تشكيليين أو شعراء ولكنهم ظواهر ثقافية واجتماعية وخالقين أصلاء لمناخ ثقافى وفكرى مصرى رغم نزعاتهم العالمية» فالحديث عن «الأجانب «فى فقرة وعن «النزعات العالمية» مسبوقة بكلمة «رغم» فى فقرة لاحقة ربما يوحى إلى القارىء بأن ذلك قد لايكون فى صالح تلك الشخصيات.

لقد كانت الحركة تضم بالفعل أجانب. لكنهم كانوا أجانب مثقفين متحضرين. ومنهم من أسهم فى الحركة الثقافية والاجتماعية بما لم يتح لكثير من المصريين. كانت المراجع بيننا شحيحة. وكانت اللغة بالنسبة للبعض منا عائقا. وكان من الطبيعى أن يقوم بين الجانبين نوع من التعاون. ومع ذلك فأى أجانب؟ هل كان سام كنتروفتش على سبيل المثال أجنبيا؟.

سام كنتروفتش

كنتروفتش هذا كان يكتب باسمه فى مجلة «التطور» أشعارا. وباسم القنطرواى فى المجلة الجديدة «تعليقات خاطفة». هاجم الديكتاتورية بقصيدة فى مجلة «التطور» جاء فيها:

كوابيس فولاذية تولد

ممكنات للهلاك

كروية وبيضاوية ومدببة

هلوسة

ألعبان يقلد القياصرة الدمويين

كتب هذا فى وقت كانت فيه فى مصر تيارات تدعو إلى الديكتاتورية وتمجد الديكتاتوريين قبل أن تسمع فى شوارع القاهرة هتافات المتظاهرين: تقدم ياروميل. وكتب

قصيدة «العبقرى». وربما كان يستوحى فيها نفسه. وصورها فؤاد كامل بلوحة فيها كل ملامح كنتروفتش. وقد كان كنتروفتش عبقريا حقا.

عرفته زميل دراسة وصديقا حميما فى الجامعة الأمريكية. وكان عبقريا حقا. سافر إلى باريس وحصل على أعلى الدرجات العلمية فى الرياضة البحتة. ثم عاد إلى مصر حيث ولد وعاش وتربى. وتقدم للعمل بالجامعة المصرية فقالوا له: «أنت عبقرى حقا.. لكنك عثمانى». ولكى يعيش العبقرى العثمانى - ذو الشعر الأحمر - اليهودى من أصل بولندى - من بقعة على الحدود الروسية - علم الأطفال فى مصر بالفرنسية شيئا مثل أبجد هوز. ثم لم تطق روحه المتوثبة هذا الحصار فهاجر إلى باريس شبه منفى. ومن هناك أيضا رحل.

ذلك هو واحد من «الأجانب» الذين تردد على ألسنة البعض من أجلهم أن حركتنا كانت «أجنبية». لكن لويس عوض صدق حين وصف جماعة «الفن والحرية» بأنها جماعة من الماركسيين الأحرار يتميزون بصفتين: الأولى أنهم جماعة مصرية صميمة رغم وجود أجانب بينهم. والثانية أنهم يمثلون صفوة مثقفى اليسار المصرى. لقد كنا مصريين ولكنا لم نكن متعصبين. وكنا عالميين ولكنا لم نكن غير قوميين. فالقومية عندنا لم تكن ضد العالمية. والعالمية لم تكن ضد القومية. بل كانتا معنى واحدا فى ظل مفهوم كونى شامل.

دعوة إلى المستقبل

الأمر الثالث: أن علاء الديب يوجه النظر إلى أن الكتاب «يعد عملا رائدا ولبنة أولى فى مشروع بحث كبير يحاول ربط هذه الحركات الفنية بأصولها الاجتماعية. لكن اعتقادى أن هذا الربط وحده لايكفى. وسمير غريب نفسه يقول فى مقدمة الكتاب بعد مرور ٤٥ سنة شبيها بما قاله جاك بيرك منذ ٢٥ سنة: إنه لم يكتب الكتاب للماضى بل طعنا فى الحاضر وشقا للمستقبل. وذلك فى نظرى هو أهم ما فى الكتاب.

أقول إن دراسة الماضى عند سمير غريب ليست سلفية. ودراسة الحاضر ليست جمودا أو محافظة. وإنما هما بالتشريح والمقارنة دعوة إلى المستقبل. وهو حين يتأمل الثلاثينيات والأربعينيات - ومن جهتى أضيف العشرينيات - يكتشف أن كتاباتها كانت أكثر تحررا من كتابات الثمانينيات. وهذا صحيح إلى حد كبير. فالقضايا التى أثارتها الأربعينيات معظمها كان قائما: العدالة الاجتماعية غير متوفرة وأصحاب الملايين يزدادون عددا. وحرية المرأة فى خطر ونخشى - كما يقول زكى نجيب محمود - أن يكون حجاب الوجوه حجابا على العقول. وحرية التفكير والتعبير هى الأخرى مهددة بعصور وسطى على عتبة الألفين من ميلاد المسيح.

إلى أمشاط من ماس

لقد قرأت كتاب «السريالية فى مصر» مرتين الأولى فى القاهرة عقب قراءتى لمقال علاء الديب مباشرة. والثانية فى مرسى مطروح ومن أمامى البحر. وأنا أمام البحر مصاب بضعف. فأنا أجلس على الشاطىء بالساعات دون ملل أحيانا يستهوينى سكونه إذا كان الصفاء قناعه. وأحيانا أخرى كثيرة يستهوينى صخبه كلما اشتد موجه. وربما كان امتداده هو الذى يدفعنى إلى التفكير فى كل شىء وأحيانا فى لاشىء. وأنا الآن جالس أكتب فيقع بصرى على إهداء الكتاب:

إلى أم سيد وعمى غريب

وطرقات منفلوط المسكونة بالأوهام.

وعلى بن عاشور...... الصديق فى المنفى.

ولو قدر لى أن أهدى الآن كتابا إذن لاخترت له إهداء. لكنى لاأكتب الآن كتابا وإنما أكتب مقالا. ومع ذلك فإنى أهديه:

إلى أمشاط من ماس

وطفل صغير يصرخ فى هلع

من نعال ظالمة تسقط فوق جسم لايحتمل

فتعلم حرفا فى معنى العدل

إلى طريق ببنى سويف

وطفل يخوض المستنقع حتى الركب فى فزع

من وجوه حمر ورصاص منطلق

فتعلم حرفا فى معنى الوطن

إلى الدكتور حسين همت

وطفل تتردد فى وجدانه أصداء من المنفى

والدم المسفوك لم يرحم شعبا ولاوطنا

فتعلم حرفا فى أن العالم للإنسان هو الوطن الأكبر.

عدم التدخل

ولست أدرى لماذا تذكرنى «أمشاط من ماس» بقصيدة «عدم التدخل» التى نشرت بالفرنسية لجورج حنين فى ١٩٣٨، ربما لكى أصوغها بالعربية وأهديها إليه فى ١٩٨٦ تحية لذكراه وتقديرا لفكره ونضاله:

المجالس تطفح بالجثث الهائلة

الأحكام تتدفق لتمزيق أسبانيا بعنف أشد

كم تتشابه كل هذه الميتات الجديدة

كم حوى الموت كل ماهو جدير بالحياة

لم يحدث أبدا أن كان تحت اليد

للخطب والملفات والتقارير هذا القدر من اللحم

دمعة من هنا وأخرى من هناك

لم يحدث أبدا أن سقط هذا القدر من الضحايا

والضمير معدوم إلى هذا الحد

انظروا المدن فقدت شرايينها شريانا بعد شريان

والقرى فتكت بها قرح شرهة

والطرق لم تعد تسلم

إلا لسواد الرعب

حيث لايستطيع أحد أن يميز سماء من أرض

لأنه لم يبق فى الفضاء سوى بعد واحد هو بعد القتل

انظروا الضربات القاصمة

تستقر فى جوف الشعب

والملاك الجدد للشاطىء الأزرق

يضعون فى اللحم

فى هبة الحياة مساحات من المعاناة كل يوم

الدبلوماسيون لحسن الحظ هناك

جدلهم لم يعد يزدهر إلا فوق الحطام

على المآتم فى مدريد وبرشلونة

على الحداد فى العاصمتين المشطورتين

أيتها الأحياء التى خرجت من ليل الحديد والنار ملتهبة

فلتواصل صفاراتك الحادة صراخها

أيها الدمار الذى لايغتفر

يتحدثون عنك فى وزارات الخارجية

عن ناقلات الجرحى وصناديق الموتى والمقابر

أيها الناس أيتها الحجارةِ عزاء

ياخرائب أسبانيا لن تكونى الأخيرة

هكذا تقرر أن يكون المصير

لاتيأسوا من الآخرة

هاهى ذى تتقدم نحوكم

الخيانات الغيبية المبجلة

مكان لمن اخترعوا للقبور شواهد

إنهم سيوزعون الرحمات من أجل خلودهم

سيتولون عنكم طقوسكم المقدسة

سيصنعون من كل طوربيد قربانا

حتى تكون فى النار راحتكم أبدا

مصرية أم عالمية؟

مرةأخرى: مصرية أم عالمية؟ حسما لهذا السؤال أروى قصة التكوين فى إيجاز شديد. «الفن والحرية» - ثم «الخبز والحرية» - تكونت من التقاء صفوة معظمها من الشبان نمت من خلال انتماءاتها التنظيمية أو التجمعية إلى جانب تربيتها الخاصة وخبرتها الذاتية المتميزة. فمن جماعة «المحاولين» جورج حنين ومن معه. ومن جماعة «الدعاية الفنية» يوسف العفيفى ورمسيس يونان ومع العفيفى مريدوه. ومن «المنبوذين» - نسبة إلى «الكتاب المنبوذ» - أنور كامل وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وأحمد رشدى. بل إن أنور كامل كان قبل ذلك مندمجا فى تجمع متميز آخر منذ مطلع الثلاثينيات. من شخصياته البارزة أحمد كامل مرسى الملقب حاليا بشيخ المخرجين. ومن شخصياته أيضا أعلام برزوا كل فى مجاله. أذكرمنهم صلاح طاهر وسيد بدير وسيد إسماعيل ومحمود السباع وألبير قصيرى وأحمد خورشيد وكمال سرور ونيازى مصطفى.. وغيرهم ممن كانوا يجتمعون فى «التورس» أو فى ستوديو آمون.

ومن الطريف أن أذكر أنه كان من أفراد بعض هذه التجمعات من يتردد عليها جميعا. فأنت قد تراهم هنا ثم هناك فى يوم واحد. وربما كان فى هذا دلالة على القلق الدائم. لكنه يدل أيضا على مساحة واسعة من وحدة الفكر بينهم. وقد كان أنور كامل يقول: «أنا القلق الدائم» فيجيبه جورج حنين: «والثورة الدائمة». والحق أن كامل التلمسانى هو الذى جمع بين جورج حنين وأنور كامل. وبانضمام رمسيس يونان ويوسف عفيفى ولطف الله سليمان وسام كنتروفتش وزكى سلامة وعبد العزيز هيكل وألبير قصيرى ونظمى لوقا وتوفيق حنا وفتحى البكرى وأبو خليل لطفى وعبد المغنى سعيد وزاهر غالى وعلى كامل وفيصل شهبندر وعبد الحميد الحديدى وفؤاد كامل - وكان أصغرهم سنا - سواء بالاندماج فى الجماعة أو بالإسهام فى مجلة «التطور» - حدث أكبر تجمع ثورى شهده مطلع الأربعينيات.

«الفن والحرية» لم تكن إذن مجرد امتداد لجماعة «المحاولين» وإنما كانت التقاء فريدا لعدد من التجمعات الناشطة منذ الثلاثينيات. وأنت إذا راجعت مجلة «التطور» أو «المجلة الجديدة» أو غير ذلك من المطبوعات إذن لراعك الخيط المتميز الذى يربط بين جميع مانشر سواء أكان مقالا أم حواراً أم مسرحا أم صورة أم شعرا أم شعارا. ولن يغير من الحقيقة قيلا أن

يكون الكل قد أفاد من جورج حنين لثقافته الواسعة ومكتبته العريضة وشخصيته النقية. ولن يغير منها أيضا أن تكون ظروفه قد هيأت له الاتصال العضوى بالسريالية العالمية أو بالتروتسكية العالمية. خلاصة القول أن «الفن والحرية» - ثم «الخبز والحرية» - كانت حركة مصرية رغم وجود «الأجانب» ورغم عضوية جورج حنين فى السريالية العالمية والتروتسكية العالمية.

احتجاب «التطور»

لماذا توقفت مجلة «التطور» - ثم «المجلة الجديدة» ؟

ابتداء من العدد الرابع من مجلة «التطور» الذى ظهر فى أبريل ١٩٤٠ لم تأخذ المجلة فى تخفيض عدد صفحاتها إلى النصف بإرادتها وإنما أرغمت على هذا بضغط عنيف من الرقابة. أذكر أن حسن رفعت باشا وكيل وزارة الداخلية فى ذلك الوقت استدعانى إلى مكتبه وطلب منى التخفيف من حدة كتابتنا المثيرة حتى لاتضطر الحكومة إلى مصادرة المجلة أو إغلاقها. وقال بالنص: «اكتبوا ما تشاءون. ولكن ضعوه تحت دش بارد قبل أن تنشروه ثم أحالنى إلى الدكتور محمود عزمى مدير عام الرقابة فذكر لى أن جهات متعددة تطالب بمنع المجلة من الصدور. من هذه الجهات حسب قوله السفارة البريطانية والسراى والأزهر. وقال لى بالنص: «أنت تعرف أنى من أنصار حرية التفكير والتعبير. ولكنك تقدر أنى بحكم وظيفتى لاأستطيع حماية ماتكتبون إلا فى حدود ما يخرج من تحت الدش الذى حدثك عنه رفعت باشا». وقد حاولنا أن نضع كتاباتنا تحت دش فاتر حتى تخرج ساخنة لاباردة ولاملتهبة. وكان من المستحيل أن نضعها تحت دش بارد أو مثلوج.

ويبدو أن الضغوط من جانب القوى الرجعية كانت شديدة. فقد حذفت الرقابة نصف العدد الرابع ونصف العدد الخامس دون تمييز. كذلك حذفت العددين اللذين كانا من المفروض صدورهما فى يونيو ويوليو ١٩٤٠ بالكامل. فاحتسبنا الشهرين عطلة سنوية. ثم أصدرنا العددين السادس والسابع فى أغسطس وسبتمبر ١٩٤٠ فى شكل جريدة نصفية من أربع صفحات فقط. ثم احتجبت المجلة نهائيا. حدث هذا تحت ضغط الرقابة التى أخذت منذ العدد الرابع تحذف وتشطب بالصفحات دون تمييز بين فاتر أو ساخن أو ملتهب. المشكلة إذن لم تكن مشكلة تمويل بقدر ماكانت مشكلة رقابة. فمجلة «التطور» كانت تصدر فى ٦٤ صفحة من القطع الكبير. وقد كنا نطبع منها ألف نسخة لاتتكلف سوى عشرة جنيهات أو أكثر قليلا.

من «الفن والحرية» إلى «الخبز والحرية»

يصور البعض أن خلافا حادا وقع بين جورج حنين وأنور كامل حدا بالأخير إلى تأليف جماعة «الخبز والحرية». وتعقيبا على هذا أقول إن الخلاف - إن كان ثمة خلاف - كان خلافا فى نقط التركيز ودرجاته. وإذا كانت جماعة «الفن والحرية» قد ركزت على حرية الثقافة وقصرت نشاطها على التعريف بالحركات الأدبية والفنية والاجتماعية فى العالم فإن جماعة «الخبز والحرية» ركزت إلى جانب هذا على مصالح الطبقات العاملة وكان من شعاراتها «الخبز والحرية للجميع» و «ياعمال مصر اتحدوا».

من هذه الزاوية يمكن أن تعد جماعة «الخبز والحرية» امتدادا لجماعة «الفن والحرية» دليل على ذلك أن شعارات «الفن والحرية» فى مجلة «التطور» ظلت مستخدمة بعد تكوين جماعة «الخبز والحرية» وإن كان ذلك وحده لايكفى كدليل. فجمال عبد الناصر فى ١٩٥٧ قال: «الخبز والحرية للجميع». والحق أن الصلة بين الجماعتين ظلت قائمة وما من مطبوع كتبه أنور كامل إلاوقد أسهم فيه جورج حنين بصورة ما حدث هذا فى كتاب «مشاكل العمال فى مصر» الصادر عن جماعة «الخبز والحرية» فى ١٩٤١ وفى كتاب «الصهيونية» الصادر فى ١٩٤٤. وفى كتاب «لاطبقات» الصادر فى ١٩٤٥. وفى كتاب «اخرجوا من السودان» الصادر- بالاشتراك مع لطف الله سليمان - فى ١٩٤٧.

لقاء فى باريس

وحين سافر أنور كامل إلى باريس فى ١٩٦٧ لم يتصل بأحد ممن كانوا يعيشون هناك سوى جورج حنين وبولا العلايلى ثم ألبير قصيرى. أما جورج حنين فقد تساءل: ماذا يصنع الثائر الاشتراكى فى بلد غير اشتراكى؟ «فأجابه أنور كامل فورا: «يتحول إلى ليبرالى فى بلد غير ليبرالى ثم ينشىء إذا استطاع جماعة للفن والحرية تتفرع منها جماعة للخبز والحرية. تماما كما حدث فى المجتمع الرأسمالى» أما البير قصيرى رائد القصة المصرية الثورية رغم لغته الفرنسية فقد ناقشه فى مشروع لترجمة جميع أعماله إلى العربية. لكن الفكرة لم تتحقق.

فى المحكمة العسكرية والصحافة العالمية

الصلة إذن بين الجماعتين لم تنقطع. فى ١٩٤٢ حضر جورج حنين الجلسة العلنية الوحيدة للمحكمة العسكرية العليا فى قضية «الخبز والحرية» التى كان أنور كامل هو المتهم الأول فيها ومعه ١٥ متهما معظمهم من الطيران والمدارس الثانوية. أذكر منهم فهمى عبد العزيز هيكل وأسعد حليم ومصطفى سويف ويوسف الشارونى ومحمد جعفر ومحمد لطفى وأحمد زغلول ومحمد سعيد وحسن التلمسانى وحبيب صليب وفايق سعد الله. فى هذه الجلسة

وضع جورج حنين فى يد أنور كامل رسالة صغيرة بهذا النص: «نؤيدك فى صمودك أمام سجانيك. نحن جميعا معك». وفى ١٩٤٤ نشر جورج حنين فى صحيفة «الدولية الرابعة» خبرا عن كتاب «الصهيونية» لأنور كامل. وفى ديسمبر ١٩٤٥ أرسل جورج حنين بيانا عن اعتقال ٤٥ شخصا من بينهم أنور كامل الذى يصفه جورج فى بيانه بأنه «مناضل منذ عشر سنوات فى الحركة الاشتراكية.. خطيب لامع وعقل وثاب قاطع.. طورد بسبب كتاب له ظهر منذ شهرين باسم «لاطبقات». وقد نشر هذا البيان فى صحيفة «كومبا». وربما فى غيرها.

الجبهة الاشتركية

دليل آخر «الجبهة الاشتراكية» وترشيح فتحى الرملى فى الانتخابات لمجلس النواب. الفكرة نشأت أولا فى رأس فتحى الرملى كان يريد ترشيح نفسه. وحين ناقشها مع أنور كامل أيدها رغم عدم اقتناعه بإمكانية النجاح. أيدها كنوع من الدعاية ونزولا بالمبادىء والشعارات إلى الشارع. كذلك لأن فتحى الرملى كان من مؤسسى جماعة « الخبز والحرية» بل إنه هو الذى اقترح اسمها. فضلا عما يتمتع به من ذكاء ونشاط وقدرة على الكلام. ومن مراجعة أسماء الذين حضروا الاجتماعات من أقطاب اليسار نجد أنه كان على رأس الحاضرين - بتقرير الدكتور لويس عوض الذى كان شاهد عيان - أنور كامل ورمسيس يونان وجورج حنين وبولا العلايلى وفؤاد كامل. ومن جهتى أضيف لطف الله سليمان وعبد العزيز هيكل وحسن التلمسانى وأحمد زغلول حسن وهؤلاء وغيرهم كانوا جميعا إما من جماعة «الفن والحرية» أو من جماعة «الخبز والحرية».

والصحيح أن أنور كامل لم يحضر هذه الاجتماعات لسبب واضح هو أنه كان بعد خروجه من معتقل المنيا محدد الإقامة فى منزله بالجيزة. ولكن فتحى الرملى وزوجته كانا ينقلان له أخبار المعركة الانتخابية عن طريق التليفون. وفى الاجتماع الرئيسى الكبير بدأ فتحى خطابه بنقد الحكومة التى تتشدق بالديموقراطية بينما أنور كامل معتقل فى منزله. وفى هذا الاجتماع هتف الجميع بحياة أنور كامل وحياة جورج حنين. وفى المظاهرة التى خرجت إلى الشارع كانت الهتافات تنادى بوحدة المثقفين والعمال وبحقوق العمال والفلاحين وكان أقوى الهتافات: «الخبز والحرية للجميع» الاسمان إذن - جورج حنين وأنور كامل - كانا موجودين جنبا إلى جنب بالفكر والعمل طوال الأربعينيات رغم الاختلاف فى مواقع التركيز ودرجاته. والقول بغير ذلك مغالطة للتاريخ.

عمل شاق لكنه جاذب آسر

وبعد فإن كتاب «السريالية فى مصر» للكاتب: «الشاب» سمير غريب عمل «مثير» حقا لأنه يتناول فترة من أخصب الفترات فى تاريخ مصر الحديث . ومرة أخرى أقول عن «هؤلاء» ماقاله جاك بيرك منذ ربع قرن: «لقد صنعوا المستقبل» : المستقبل الذى يريد سمير غريب أن يشق بكتابه طريقا إليه. وأقول لسمير غريب إن أمامه عملا شاقا. لكنه سيكون عملا جاذبا آسرا إذا كان يريد حقا أن يشق طريقا إلى «المستقبل» الذى صنعه فرسان الأربعينيات الأسطوريون وعجز «العمالقة» عن تحقيقه حتى الثمانينيات.

أنور كامل

الفنان والمجتمع

جلال السيد
جريدة الجمهورية ٢٨ أغسطس ١٩٨٦

من الكتب المهمة التى صدرت حديثاً، كتاب «السريالية فى مصر» للزميل سمير غريب - هيئة الكتاب - وترجع أهميته فى إلقاء الضوء الكاشف على مجموعة من الفنانين والأدباء بزعامة الفنان جورج حنين، والذين أسسوا وتزعموا حركة السريالية فى مصر، والتى ارتبطت بحركة السريالية فى العالم، وذلك من خلال أفكارهم التى طرحوها فى مجلاتهم، وإبداعاتهم الفنية والتى عرضوها فى معارض مختلفة.

وإلى جانب ذلك يثير الكتاب قضايا عديدة، تدعو الإنسان للتأمل، وتدفعه للعمل، وتثير جدلا مستمرا وقد بذل المؤلف جهدا كبيرا ملحوظا فى متابعته لنشأة حركة السريالية فى مصر، ومراسلات أصحابها مع فنانى العالم وتقديم أعمالهم، وخلافاتهم، من خلال الاتصال المباشر بأسر هؤلاء الفنانين، ومن خلال ما تركوه من أعمال، إلى جانب حوالى ثلاثمائة مرجع، وبذلك قدم صفحات مطوية مجهولة - لعدد كبير من الأدباء والفنانين - عن هذه الجماعة التى كان تأثيرها واضحا فى حياتنا الفنيةوالأدبية فى الثلاثينيات والأربعينيات ولكن كان محكوما عليها بالعزلة، لأسباب نستطيع أن نلاحظها من خلال ما قدمه المؤلف.

وهذا بدوره يطرح قضية الفن والمجتمع. والفن والحرية، والوقوف عند مفهوم كل من: الفن، الحرية وكذلك عند عالمية الفن أو إقليميته، وهنا نشير إلى ما كتبه الدكتور لويس عوض، عن أحد أعضاء هذه الجماعة - الفنان رمسيس يونان - وجاء بالكتاب - ص ٣٢ - «فى نهاية أبريل ١٩٤٧ غادر رمسيس يونان ليستقر فى باريس، حيث عمل تسع سنوات سكرتير التحرير العربى فى الإذاعة الفرنسية - يقول لويس عوض إن هذه الهجرة تمت تحت تأثير حملة صدقى باشا - والشعور بأن ما يجرى من معارك المعتقدات فى مصر لا ناقة له فيها ولا جمل، وأنه لن يكون مفهوما عند اليمين أو عند اليسار كما كان لديه أمل فى أن

يصيب نجاحا عالميا من باريس» ومن المعروف أن رمسيس يونان عاد إلى مصر بعد وقوع العدوان الثلاثى ورفضه إذاعة بيانات ضد النظام المصرى فطردته الإذاعة الفرنسية مع ثلاثة من زملائه.

وربما يرجع موقف رمسيس يونان أو جورج حنين للحصار الذى واجهته جماعتهم، وربما لأن معظمهم يكتب باللغة الفرنسية وعينه على باريس أكثر من القاهرة، لكنهم كانوا يدافعون عن الفن والثقافة وحرية الفن ويبحثون عن المنارات الفنية المضيئة فى العالم ـ كما رأوها ـ شاركهم فى ذلك عدد من الأجانب الذين كانوا يعيشون فى مصر.

وكما يشير المؤلف فى مقدمته أنه لم يكتب للماضى.. «كتبته طعنا فى الحاضر وشقا للمستقبل، اكتشفت فى هذا الكتاب أن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحرراً فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن فى الثمانينيات».

كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية، كانت مصر تموج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة، كانت حركة الفن فى مصر جزءا من الحركة السريالية العالمية فى نهاية عصرها الذهبى، كان بين هذه الجماعات تنافس بناء فبينما كان المتمردون والمجددون يجتمعون فى جماعات تقدمية مثل «الفن والحرية» كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين يتجمعون فى صالون القاهرة، وبينما كانت مجلة «انيفور» تنشر رسائل من بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين» كان طه حسين ينشر فى مجلة الكاتب المصرى رسائل أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين.

هذه إحدى القضايا التى أثارها الكتاب وتحتاج إلى مناقشات مطولة وقضية أخرى ـ نختلف فيها مع المؤلف. عن دور الأجانب فى مصر خاصة اليهود فى مشاركتهم فى النشاط الثقافى.

وقضية أخرى عن الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر يوم أن تحركت هذه المجموعة من الفنانين، وموقف جورج حنين السياسى ـ بعد ثورة يوليو ـ وقضايا عديدة يثيرها كتاب «السريالية فى مصر» وتحتاج إلى نقاش طويل، لكننا إذا كنا نؤكد على حرية الفكر وحرية الفنان وحرية الفن فنحن لا نغفل عن حرية المجتمع، وهذه أيضا قضية أخرى.

صلاح فائق
مجلة الدستور-لندن ٦/٧/١٩٨٧

ضحكوا فى المقابر وتظاهروا من أجل الفقراء

كتاب الأستاذ المصرى سمير غريب «السريالية فى مصر» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، هو بداية متميزة قد تكون لأبحاث مقبلة، جادة، لدراسة واحدة من أهم الحركات الثورية، فى مجالات كثيرة، سياسية وأدبية وتاريخية، التى شهدتها مصر الثلاثينيات والأربعينيات، والتى امتد تأثيرها ليظهر كتيارات عند الشعراء والكتاب والرسامين فى سورية فى نهاية الأربعينيات، وفى لبنان من خلال مساهمات حركة مجلة شعر، وفى العراق منذ أواسط الستينيات، لتظهر بقوة فى باريس من جديد فى السبعينيات، الكتاب يشير إلى هذه الامتدادات باختصار لكنه يركز أبحاثه الوثائقية على نشوء هذه الحركة فى مصر، كجزء من حركة عالمية، وكتعبير عن استجابة عدد كبير من الفنانين والشعراء والكتاب لاتجاه عالمى، فكرى وأدبى، تفاعل مع ظرف مصر الاجتماعى والثقافى آنذاك.

يبدو أن هذا الكتاب كما ينوه الكاتب، كان جزءا من كتاب أشمل عن الحركة السريالية العالمية، سوف ينشره الكاتب فى المستقبل. وبدلا من تخصيص صفحات لشرح معنى السريالية وجوهرها فى شكل مباشر، ترك الكاتب فصول الكتاب، تعتمد الوثائق أساسا، لتقوم بهذه المهمة.

يلاحظ الكاتب أننا لا نجد فى المكتبة العربية كتابا واحدا، شاملا، يشرح الحركة السريالية العالمية ويسرد تاريخها، وهذا على الرغم من مرور أكثر من ستين سنة على كتابة البيان السريالى الأول من قبل أندريه بروتون. صدر كتاب فى سورية، فى نهاية الأربعينيات، يشتمل على مجموعة لوحات لفاتح المدرس وقصائد لعلى الناصر وأورخان ميسر، لكنه ليس كتابا سرياليا بالمعنى الذى نعرفه الآن. وصدرت ترجمة لصلاح برمدا البيانات السريالية، وكتاب كميل قيصر داغر، من لبنان، عن أندريه بريتون، إلا أنهما، كما

يرى الكاتب سمير غريب، جزئيان فى تناولهما. وهناك مقالات تنشر بين وقت وآخر فى صحف ومجلات عربية أو بين فصول كتب مترجمة تتحدث عن مدارس الفن الحديث، وهذه كلها تتناول السريالية بشكل سريع، مسطح، خاطئ فى التحليل وفى المعلومات وحتى فى ترجمة المصطلحات.

كانت السريالية، عالميا، ثورة على الكلاسيكية وسجن الواقعية الكئيب. شاركت بدورها فى تغيير هذا الواقع، وشكلت سلما ضخما صعدت عليه الثقافية الأوروبية فى تطورها الحالى، مثلما شاركت السريالية المصرية فى تطور الفن التشكيلى الحديث، والحركة السياسية والاجتماعية، وإن جابهتهما عقبات ضخمة تتناسب مع تراث الثقافة المصرية المحمل بقيود عصر الانحطاط المملوكى والعثمانى فى التأثير على باقى فروع الثقافة المصرية، مثلما جابهتها عقبات ذاتية.

فى مصر الثلاثينيات، وفى ذروة نشاط الحركة السريالية فيها، وقف ضدها كثيرون، ممن هددت الحركة كيانهم ومصالحهم ويشير الكاتب إلا أن بعض الجمعيات قامت، آنذاك، بحملات متعددة ضد مجلة الحركة الرئيسية «التطور» حتى أن إحداها رفعت إلى مجلس الوزراء تقريرا يشير إلى خطورة الدعوة التى تنادى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعى والدستورى. سارعت «التطور» إلى الرد على هذا التشويه موضحة أنها تدافع عن حقوق الأفراد وتطالب بتحسين حالة الطبقات العاملة مصدر الثروة، وتدافع عن حرية المرأة وحقها فى المساواة مثلما تدافع عن حرية الفكر بما فيها حرية الاعتقاد الدينى.

فى مقدمة كتابه، يشير الأستاذ سمير غريب إلى أن أغلب المراجع السريالية المهمة غير مترجمة إلى العربية. كتب أندريه بروتون، وهى بالعشرات، لم يترجم أى منها إلى العربية، كتب أراغون فيليب سوبول، إيلوار، أرتو. أى مئات القصائد والنصوص الأدبية والفكرية غير مترجمة بعد. أما عن الحاضر، فإن هناك مئات الكتب التى صدرت وتصدر بلغات العالم تبحث فى السريالية ولا ندرى عنها شيئا. كما لا نعرف شيئا عن نشاط الجماعات السريالية الجديدة فى بقاع عديدة من العالم، وهناك مراكز أبحاث خاصة بالسريالية فى جامعة السربون، ومراكز أبحاث أخرى فى عواصم عالمية أخرى تعقد ندوات وتصدر مجلات عن السريالية.

مع وثائق هذا الكتاب ومن خلالها يقول الكاتب إن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما عليه الآن فى الثمانينيات. كانت مصر جزءا من

الحيوية الثقافية العالمية. إذ كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتاب مصر وفنانيها. كانت مصر تموج بحركات ثقافية حيةمن اتجاهات مختلفة، منها حركة الفن والحرية كجزء من الحركة السريالية العالمية فى نهاية عصرها الذهبى. كان بين هذه الجماعات تنافس بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون فى جماعات تقدمية مثل جماعة «الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون فى «صالون القاهرة». وبينما كانت مجلة «انيفور» تنشر رسائل من الشاعر الفرنسى بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر فى مجلة «الكاتب المصرى» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين.

يقارن سمير غريب ذلك النشاط الثقافى فى مصر آنذاك مع ما هو حاصل فى مصر منذ سنوات، وهو الوضع الثقافى الخائب الذى «نعيش فيه حاليا» حسب تعبيره. والذى، كما يقول، سودنا آلاف الصفحات فى النواح عليه. وضع كهذا يحتاج، لنقده. وتجاوزه، إلى إعادة سرد بعض جوانب التاريخ القريب. ولم يجد الكاتب، لتحقيق هدفه هذا، إلا أن يكتب هذا الكتاب الوثائقى عن جماعة «الفن والحرية»، أى عن الحركة السريالية فى مصر.

القسم الرئيسى من كتاب الأستاذ سمير غريب مكرس لسرد السيرة الشخصية والأدبية، مصريا وعالميا، لعدد من السرياليين المصريين الأساسيين: جورج حنين، رمسيس يونان، فؤاد كامل، كامل التلمسانى، إضافة إلى معلومات واسعة عن عدد من الفنانين الأجانب الذين كانوا يقيمون فى مصر آنذاك ونشطوا، من خلال المعارض والفعاليات الثقافية والسياسية والأدبية الأخرى، ضمن الحركة السريالية المصرية: اريك دى نيمشى، ريمون ابنر، حزقيال باروخ، السيدة بن بهمان، لوران، مارسيل ساليناس، إيمى نمر، توباليان، هاسيا، وأسماء أخرى. وهذا لأن جماعة «الفن والحرية»، لم تفرق بين مصريين وأجانب أو متمصرين، ولا بين مسلمين ومسيحيين ويهود. كان الأساس فى الانتماء لها هو الانتماء إلى روحها وأفكارها، إنها جماعة عالمية المنظور.

معظم كتابات جورج حنين كانت بالفرنسية. وبرز خصوصا فى الشعر، النقد، والقصة القصيرة.. بينما أظهر رمسيس يونان، منذ البداية، اهتمامه بالرسم والنقد الأدبى، كما فؤاد كامل وكامل التلمسانى.

التحق جورج حنين بجامعة السربون فى باريس وحصل منها على ثلاث شهادات «ليسانس» فى الحقوق والأدب والتاريخ حتى عام ١٩٣٩. خلال تلك الفترة كان يتردد على

القاهرة ويشارك فى بعض الأنشطة الثقافية. أما رمسيس يونان فقد دخل عام ١٩٢٩ مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة إلا أنه اضطر إلى تركها عام ١٩٣٣ تحت ظروف صعبة ليبدأ العمل فى تدريس الرسم فى المدارس الثانوية فى مدن طنطا وبورسعيد والزقازيق حتى عام ١٩٤١.

انضم جورج حنين إلى جماعة «المحاولين» قبل التحاقه بالسربون. كانت تصدر مجلة شهرية باللغة الفرنسية اسمها «انيفور». وقد تحدث جورج حنين فى إحدى ندوات هذه الجماعة، عام ١٩٣٧، عن الشاعر المستقبلى الإيطالى مارينيتى وأدان بقوة تواطؤ الشعراء والإمبريالية الإيطالية فى الأعمال الأدبية الفاشية. بدأ جورج نشر مقالاته الأولى فى «انيفور» منذ ديسمبر عام ١٩٣٣، وفى ١٩٣٥ نشر فيها بيانه «من اللاواقعية» وفيه يتضح كم كان قريبا من السريالية، وحيث تتضح مقدرته على الكتابة الآلية، التى تعتمد على تدفق اللاوعى، وفى عام ١٩٣٦ نشر مقالته «السريالية فى الميزان» لتكون أول مقالة مفصلة للمصريين. كتبها بالفرنسية ونشرها فى مجلة «الشرق».

منذ نهاية عام ١٩٣٥ يبدأ جورج حنين مراسلاته مع أندريه بروتون، وفى عام ١٩٣٦ يلتقيان فى باريس ويكون اللقاء بداية صداقة بينهما، حافلة بالنشاط الفكرى والثقافى إلى نهاية الأربعينيات. ويستمر نشاط جورج حنين فى باريس والقاهرة من خلال عدد كبير من المعارض، الكتابة فى مجلات سريالية، طبع كراسات وأعمال أدبية، المشاركة فى أنشطة سياسية معارضة. وقد أسفرت مجلة «التطور»، التى صدر عددها الأول فى يناير/كانون الثانى عام ١٩٤٠، وهى مجلة الحركة السريالية المصرية، عن انتمائها السياسى حين أكدت على إيمان السرياليين بالتطور الدائم والتغيير المستمر، مقاومة الأساطير وقيم الاستغلال، العمل على تغيير المجتمع المصرى والدعوة إلى حركة فكرية جديدة من أجل ذلك. ويستمر إصدار المجلة حتى عددها السابع حين تطلق «التطور» صيحتها الأخيرة: «تضامنت عوامل الرجعية والاستغلال على قتل هذه الصحيفة لأنها تحارب الرجعية وتثور على الاستغلال». بعد «التطور» شارك السرياليون المصريون فى تحرير «المجلة الجديدة» التى كان يصدرها سلامة موسى منذ عام ١٩٢٨ معبرة عن الفكر التقدمى. ومنذ عام ١٩٤٠ حتى نهاية ١٩٤٧ أقامت المجموعة خمسة معارض فنية اشترك فيها السرياليون المصريون مع عدد كبير من السرياليين الأجانب.

ليس من السهل فى هذا العرض الموجز الإحاطة بهذا الكتاب الذى أخذ من وقت المؤلف، سنوات طويلة من العمل المثابر والمخلص. إذ يخصص الكتاب صفحات طويلة لسرد أحداث،أعمال أدبية وفنية، وعلاقات مع المجموعات السريالية الأخرى فى العالم،

أقامتها السريالية المصرية من خلال أبرز ممثليها، وأخصهم بالذكر جورج حنين ورمسيس يونان، وكامل التلمسانى وغيرهم. ولم يكن نشاطهم فى مجال الترجمة أقل إبداعا، فقد أصدر رمسيس يونان عددا من الأعمال المترجمة لكامو، مالرو، رامبو، إضافة إلى كتبه النقدية.

بعد سفر جورج حنين ورمسيس يونان إلى باريس بعد الحرب العالمية الثانية دخلا، مع غيرهم من السرياليين المصريين، فى نشاطات سريالية فرنسية ومع سرياليين من بلدان أوروبية أخرى. لكن فى صيف عام ١٩٤٧ كتب جورج حنين مع الكسندريان وباستورو إعلان «قطع افتتاحى» ردا على انشقاق عدد من السرياليين الشبان الذى انشقوا على بريتون وانضموا إلى الحزب الشيوعى الفرنسى وكونوا مجموعة «السرياليين الثوريين».

فى صيف عام ١٩٤٨ ازدادت خيبة جورج حنين ورمسيس يونان بسبب خلاف جماعة باريس حول بعض المجلات السريالية. وقع جورج حنين نشرة «الكوة» التى كتبت بإيعاز من بنجامان بيريه العائد من مكسيكو. لكن انتقادات البعض فى انجلترا ضد مجلة «نيون» كدرت جورج حنين، وأظهر ردود فعله على النشاط الجماعى للحركة فى خطاب إلى أندريه بريتون يعلن فيه خروجه من الحركة فى ٢٦ يوليو/ تموز ١٩٤٨.

سوء تفاهم آخر بين المصريين والفرنسيين كان سببه مشاركة السرياليين فى بيع لوحات لصالح إنشاء دولة إسرائيل فى مايو/آيار ١٩٤٨. من جهة أخرى أصبحت السريالية منظمة كهنوتية تتم فيها المعرفة على درجات - كما يقول ألكسندريان - الذى تركها بعد ذلك، والذى يرى أيضا أن انفصال جورج عن السريالية لا يشك فى انتمائه للحركة وإنما يعنى أن شخصيته تحددت بنضجه. ويرفض رمسيس يونان التوقيع على بيان جماعى للسرياليين الفرنسيين، ويخرج نهائيا على جماعة باريس، واعتبر أن الوقوف يقود إلى التقهقر، وكان متفقا مع جورج حنين على ضرورة تجاوز ما تم إنجازه. لذلك عاد جورج حنين إلى القاهرة على أمل تأسيس مجلة «ستنستريون» مع منير حافظ لتكون «نقدا للسرياليين من الداخل». لكن هذه المجلة لم تظهر.

يتضمن القسم الثانى من كتاب «السريالية فى مصر» مجموعة من مقالات كامل التلمسانى حول معارض عدد من السرياليين المصريين والأجانب. وهناك أيضا عدد من مقالات جورج حنين عن رمسيس يونان، وسعد الخادم والتلمسانى. وفى القسم الأخير من الكتاب نقرأ عددا كبيرا من وثائق الحركة السريالية المصرية إضافة إلى عدد من الرسائل

المتبادلة، ويختم الكتاب فصوله بنشر مجموعة من قصائد جورج حنين، مترجمة إلى العربية، وكانت قد نشرت فى عام ١٩٤٠ فى مجلة «التطور»، وأعيد نشرها فى عام ١٩٨١ من قبل الحركة السريالية العربية فى باريس.

تجدر الإشارة أيضا إلى مصادر هذا الكتاب، فى نهايته، مما يجعل مهمة الباحثين فى المستقبل أقل مشقة فى توسيع تفاصيل هذه الدراسة عن واحدة من أهم الحركات السريالية فى العالم، ونعنى بها الحركة السريالية المصرية.

السريالية فى مصر

عبد العال الحمامصى
مجلة أكتوبر

منذ بدأت أعى العالم حولى بما أتيح لى من ثقافة ووعى وتجربة، منذ اخترت لنفسى درب الكلمة، كان قد استقر موقفى على أن الكلمة، فنانة ومفكرة، دورها أن تغير العالم، وأن تقف بجانب كل الطموحات التى تستهدف تعويض تعاسات كل الأزمنة وصولا إلى ما ينبغى أن يكون... ولا يمكن تغيير العالم بدون فهمه وبدون تقنين محتواه لنعرف ما نرفضه ونعرف ما نستشرفه، ولا يمكن أيضا أن تواتينا رؤية التقنين وصولا إلى التغيير إذا عمدنا إلى تضبيب التجربة الإنسانية، وتوغلنا بها فى متاهات اللا وعى والهلوسات العبثية، لأنه حينئذ يستوى القبح والجمال... والثائر و النصاب... والفنان المبدع والبهلوان المزيف.... وصاحب القضية ورئيس العصابة.

وكان هذا موقفى منذ البداية، ولهذا اخترت الموضوع المقنن طريقا لتقديم رؤيتى، كاتبا بالكلمة المحددة، وقاصا بشروط الفن الذى اخترته، تشكيلا للتجربة لا تسطيحا لها، ولكن هل معنى هذا أننى مادمت قد اخترت نهجا أن أرفض طرائق الآخرين وأعاديها؟ كان على أن أتمثل كل التيارات وأن أتحاور معها وأن أثرى بها إمكاناتى وموقفى، ومن هذه التيارات التى حاولت أن أستوعبها وأن أتفاهم معها بعد أن أحاول فهمها... كانت السريالية أدبا وفنا... كلمة وتشكيلا، فقد كشفت لنا عن مناطق وأبعاد ورؤى يمكن أن تساعدنا فى فهم الإنسان والغابة المتشابكة فى داخله، ولست هنا فى مجال الحديث عن مواقفى الذاتية وتجاربى، ولكنها خواطر تداعت بعد فراغى من قراءة هذا الكتاب الحيوى المهم الذى صدر عن هيئة الكتاب بقلم الزميل الأديب الناقد سمير غريب بعنوان «السريالية فى مصر» وربما يكون أول مرجع شامل عن حركة السريالية فى مصر ودعاتها، ودورها فى الالتحام بالتجربة المصرية والواقع المصرى سياسة وأدبا وفنا، وخصوصا عند جماعة الفن والحرية وأبرز قادتها مثل التلمسانى ورمسيس يونان وجورج حنين... وصلة الأخيرين بالحركة

الثقافية فى العالم الغربى، خصوصا فرنسا ودورها لإيجاد مناخ يحاول إقامة جسور من الاتصال بين حركة الثقافة فى مصر والاتجاهات الطليعية فى الغرب.

ولست هنا فى مجال أن ألخص لك الكتاب أو أن أقيمه بقدر ما يستحق، ولكن يعنينى ويثير شجونى ثمة كلمات جاءت فى المقدمة التى كتبها سمير غريب لهذا الكتاب أدعوك أن تستوعبها، وتقول الكلمات:

«اكتشفت مع هذا الكتاب أن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن فى الثمانينيات، وقتها لم تكن بها هيئة للطاقة الذرية، ولم تكن تصنع الصاروخ، بل كانت مستعمرة يحكمها التاج البريطانى والمندوب السامى لجلالة الملك، ومع ذلك كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية». كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتابنا وفنانينا، كانت مصر تموج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة، كانت تلك الحركات جزءا من الحركة السريالية العالمية فى نهاية عصرها الذهبى، كان بين هذه الجماعات تنافس بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون فى جماعات تقدمية مثل «الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون فى صالون القاهرة، وبينما كانت مجلة انيفور تنشر رسائل من بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر فى مجلة «الكاتب المصرى» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل من أندريه بريتون إلى «السرياليين المصريين»، وأكتفى بهذا القدر الذى يسمح به الحيز وأدعوك لقراءة الكتاب.

السريالية في مصر.. والقفز فوق الواقع

عزالدين نجيب*

تفتقر المكتبة العربية الى الكتب التوثيقية عن رواد حركات التجديد أو الإصلاح أو التمرد، بالرغم مما تزخر به الحياة السياسية والثقافية والفنية فى بلادنا العربية - ومصر على وجه الخصوص - من تلك الحركات فى تاريخها الحديث.

لذا فإن كتاب «السريالية فى مصر» للكاتب الصحفى المصرى سمير غريب، يعد بحثا ذا أهمية كبيرة، كعمل توثيقى لحقبة نابضة فى تكوين وعى الحركة الثقافية الحديثة فى مصر ، بدأت منذ منتصف الثلاثينيات وانتهت قبل حلول الخمسينيات وبلغت ذروتها إبان سنوات الحرب العالمية الثانية، مع إنشاء جماعة «الفن والحرية» وبرغم الدراسات العديدة التى نشرت من قبل حول الحقبة. فقد كان الغموض يكتنف الكثير من جوانبها وفرسانها، نظرا لافتقار أغلبها إلى الوثائق والتفاصيل الحية، واعتمادها - بدلا من ذلك - على تصوير الجو العام لتلك الحقبة، وإطلاق الآراء الشخصية والأحكام النقدية - اجتهاديا - على منطلقاتها السياسية والجمالية واستخلاص مردودها الفكرى. ومما كان يزيد من ارتباك الباحثين فى آثار الحركة السريالية فى مصر (كما يسميها المؤلف) ويعقد مهمتهم، أمران رئيسيان: الأول هو أن الجانب الأعظم من وثائقها كتب باللغة الفرنسية، بحكم ثقافة قادتها، وكثير منه إبداع شعرى تصعب ترجمته إلى العربية «جورج حنين» والثانى هو أن الخطوط الفكرية والإبداعية لقادة تلك الحركة - كسياسيين ورسامين ونقاد - شهدت انحناءات حادة، جعلت لكل منهم، غالبا، مرحلتين متميزتين فى مجرى نشاطه، تحتاج كل منهما إلى بحث مستقل.

(*) مقال تمت كتابته للنشر فى مجلة الهلال عام ١٩٨٧ وتم جمعه بالفعل لكنه لم ينشر حتى الآن!!

وقد استطاع سمير غريب التغلب على العقبة الأولى، بعرضه وترجمته لكثير من وثائق الحركة، من مقالات وخطابات وتعليقات وقصائد، وتتبعها فى مصادرها المختلفة بين القاهرة وباريس، فى دار الكتب أو فى ذاكرة من بقى حيا من المتصلين بروادها (نظرا لوفاة هؤلاء الرواد)، مما يعطى القارئ فرصة كافية لاستيعاب فكرهم ومواقفهم، ويعطيه أيضا مشروعية الحكم على الحركة بموضوعية، حتى ولو اختلف مع مؤلف الكتاب فى أحكامه. إلا أن المؤلف لم يبذل نفس الجهد فى تتبع خطوط كل علم من أعلام الحركة بعد تغيير مساره، واكتفى بمس أسباب تحولاتهم فى الفكر أو الفن مسا خفيفا، يعتمد على الاستنساخ دون استناد إلى المراجع والوثائق. وإذا كانت الحركة السريالية قد نشأت - كحركة فنية وأدبية - فى أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وارتبطت بنظرية «فرويد» فى التحليل النفسى، وبالتعبير عن مخزون العقل الباطن، واستخدمت - فنيا - أسلوباً يعبر عن أزمة الحضارة الأوروبية وعن انسحاب الإنسان من الواقع وتجاوزه له، كرد فعل لدمار الحروب، وأصبحت أداة تعبيرية لإطلاق طاقات الغرائز البدائية المكبوتة فى الإنسان .. فإنها تحولت خلال الحرب العالمية الثانية على أيدى شعراء فرنسا - خاصة بعد احتلال النازى لباريس واندلاع المقاومة الشعبية ضده - إلى حركة رومانتيكية ثورية، تزعمها أندريه بريتون ولويس أراجون وبول إيلوار، جنبا إلى جنب مع خلاصة مبدعى فرنسا ومفكريها ومثقفيها الوطنيين، وارتبطت عند هؤلاء الشعراء بالعمل السياسى المباشر وبالفكر الاشتراكى، بل إن بعض قادتها كانوا فى وقت من الأوقات أعضاء فى الحزب الشيوعى الفرنسى، ثم تفاوتت مواقفهم منه بعد ذلك.

وفى مصر، كان عدد صغير من المثقفين الشبان - فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن - يرقبون بحماس ما يحدث فى أوربا قبل الحرب وخلالها، وكانت العينان الأكثر تطلعا وحماسا من بينهم إلى تلك القارة الملتهبة، هما عينا شاعر متمرد على طبقته الإقطاعية، ابن باشا مفتون بالثقافة الأوروبية يكتب مقالاته وقصائده بالفرنسية، اسمه جورج حنين.. وأصبح هذا الشاب جسرا بين تلك الثقافة وبين المثقفين الشبان فى القاهرة، ومعظمهم رسامون من أصول طبقية بسيطة، مثل رمسيس يونان، وكامل التلمسانى وفؤاد كامل، بالإضافة إلى رهط من الفنانين والكتاب الأجانب المقيمين بمصر.. كانت لجورج حنين علاقات شخصية وطيدة بالشعراء الفرنسيين السرياليين، حيث كان يقضى الصيف عادة فى باريس، وكان استيعابه للثقافة الأوروبية وكتاباته المتألقة باللغة الفرنسية تجعله فى موقف الند لهؤلاء الشعراء، بل وموقف الناقد العنيف لهم أحيانا.

الانتماء لليسار:

وهكذا اعتنق فنانونا الشبان بسرعة أفكار السرياليين وتبنوا مواقفهم السياسية ضد النازية والديكتاتورية بشتى أشكالها وانطلقوا يتعرفون بنهم على جوانب الثقافة الأوربية وأزمة النظام الرأسمالى بها مما ساعد على انتمائهم إلى الحركة الوطنية اليسارية فى مصر، دون الانخراط فى تنظيماتها، واختاروا السريالية أسلوبا. للتعبير الفنى عن انهيار المجتمع المصرى وضياع الإنسان وسط أنقاضه، داعين دون كلل إلى ارتباط الفن بالإنسان وقضاياه وبرسالته الثورية ودوره فى تغيير الواقع. مهاجمين فى نفس الوقت الاتجاهات التجريدية والتكعيبية وتيار الفن للفن. ونظموا معارضهم الجماعية. ابتداء من ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥، بشكل فيه من الإثارة والإغراب والاستفزاز للذوق البورجوازى الكلاسيكى والأكاديمى، ما يصدم شعور المشاهد وينبه حواسه ويدعوه للتفكير، ويطلق خياله السجين، واجتذبت هذه المعارض عاما بعد عام عديدا من الفنانين المصريين والأجانب المقيمين بمصر، من كافة الاتجاهات الحديثة فى الفن، المتمردة على الأساليب السائدة، جنبا إلى جنب الاتجاهات المنادية بالشخصية القومية فى الفن، تلك الصيحة التى كانت آخر شهقات المد الوطنى الذى أفرزته ثورة ١٩١٩، واستوى على لهيبها جيل الرواد فى الثقافة المصرية، قبل أن يترهلوا ويرتموا فى أحضان السلفية والأكاديمية.

ومن الناحية السياسية اعتبر هؤلاء الشبان أنفسهم ضمير الحركة الثورية الجديدة التى تتصارع مع القديم فى شتى الميادين، فاتخذوا من الكلمة سلاحا هادرا وأصدروا المجلات والنشرات والمطبوعات. وارتبطوا بالكاتب سلامة موسى، الذى احتضنهم فى مجلته «المجلة الجديدة» بل أسند اليهم أمرها كله، فيأخذ حق امتيازها ويرأس تحريرها رمسيس يونان، حتى تغلقها الحكومة ١٩٤٤.. ومن قبلها أصدروا مجلتهم «التطور» فكانت صفحاتها - وصفحات المجلة الجديدة بعد ذلك - ميدانا انطلقت منه حملاتهم المدوية ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ودفاعا عن قضايا التحرر.. من تحرر المرأة الى تحرر الفكر.. وتتفاوت معاركهم من الدفاع عن حزب الوفد والنحاس باشا، إلى الدفاع عن قضايا الماركسية، وعن الهجوم على العقاد إلى الدفاع عن طه حسين، ومن المطالبة بتدريس الثقافة الجنسية فى المدارس إلى التعريف بالآداب العالمية فى أوربا وأمريكا اللاتينية، وفى كل الأحوال كانوا انعكاسا نشطا للقيم التقدمية فى الثقافة الأوروبية وعلى رأسها الحرية.

وكان من الطبيعى أن يقابلوا بالهجوم والاستهجان من قبل الصحف المحافظة والكتاب الرسميين، وأن يكسبوا من الأعداء أكثر مما يكسبونه من الأصدقاء. لكنهم على أى حال لم يكونوا صوتا من السهل تجاهله.

وفى عام ١٩٤٦ تعتقل حكومة إسماعيل صدقى عددا من المثقفين المعارضين للنظام من كافة الاتجاهات السياسية، فى حملة البطش الشهيرة ضد الثورة الشعبية آنذاك بقيادة اللجنة الوطنية للعمال والطلبة، وكان من بين المعتقلين رمسيس يونان.. حيث قضى فى السجن مع الآخرين بضعة أشهر، وتركت تجربة السجن والملاحقة البوليسية على نفس «يونان» قرحة لاتمحى.. وهكذا هاجر فى ١٩٤٧ إلى فرنسا ومعه جورج حنين، الذى دفع له كفالة الإفراج عنه. وينتهى بذلك عصر جماعة «الفن والحرية».

مرحلة جديدة:

وعندما يضطر رمسيس يونان للعودة إلى مصر بعد تسع سنوات - نتيجة لرفضه مهاجمة مصر من الإذاعة الفرنسية الموجهة بالعربية، إبان العدوان الثلاثى على مصر يكون قد أعطى ظهره للسريالية وللعمل الثورى معا، واختار الأسلوب التجريدى ليرسم به، وأصبحت له آراء أخرى بالنسبة لدور الفن والفنان.. وفعل فؤاد كامل مثله، وإن استغرق التحول عن السريالية بالنسبة له وقتا أطول، أما التلمسانى فقد هجر الرسم كلية، بل هجر مصر إلى لبنان، وتحول إلى الكتابة والإخراج السينمائى، تعبيرا عن حاجته إلى التواصل الأسرع مع الجماهير، وكما كانت له بصمته المميزة فى الرسم التعبيرى أو السريالى، فقد كانت له بصمته أيضا فى السينما، حيث كان رائدا من رواد السينما الواقعية، منذ قدم لها فيلم «السوق السوداء».. وإن لم يستطع الاحتفاظ باسمه فوق هذه القمة، حيث انغمس فى أعمال سينمائية تجارية بعد ذلك، أما عن المرحلة الجديدة عند كل من رمسيس يونان وفؤاد كامل، فقد تألقا كرائدين للتجريدية، وساعدهما مشروع التفرغ الذى أنشأته الدولة منذ أواخر الخمسينيات للأدباء والفنانين، على إنجاز تراث ضخم من أعمال التصوير، مازال يحظى بمكانة محترمة فى تاريخ الحركة الفنية.

أما جورج حنين فلم يستطع أن يخفى كراهيته للنظام الناصرى، وظل فى المهجر - فردوس حريته الدائم - بين فرنسا وإيطاليا، يشارك فى مداخلات فكرية أو أدبية ويمارس العمل الصحفى والثقافى كابن أصيل للثقافة الأوروبية حتى وفاته.

ولى بعض الملاحظات على الكتاب.. وأخشى أن تكون الملاحظة الرئيسية حول موضوع الكتاب ذاته الذى أخذ عنوانه، وهو: السريالية فى مصر!

إننى أرى أن من التعسف حشر كل مواقف جماعة الفن والحرية فى سلة السريالية، أو ربط كل كتابات أعضائها - خاصة السياسية والنقدية - بالحركة السريالية، فالسريالية لم تكن إلا منطلقا أوليا لهذه الجماعة، ارتبط بحقبة زمنية قصيرة للحركة السياسية والشعرية فى

فرنسا أثناء الحرب، سرعان ما حسمت إيجابا بانضمام أصحابها إلى الحزب الشيوعى الفرنسى، ثم حسمت بعد ذلك سلبا بالانفصال عنه، ولذلك فإن ارتباطهم - كفنانين سرياليين - بالعمل الثورى يعد موقفا عرضيا، سواء فى مصر أو فى فرنسا، أما ارتباطهم بالسريالية - كمثقفين وسياسيين، بالنسبة لمصر على الأقل فقد كان حماس الشباب الأول، وسرعان ماتجاوزه إلى آفاق أشمل وأرحب فى الفكر الثورى والثقافة الإنسانية.

والأقرب إلى المنطق اعتبارهم جيلا متمردا على واقع مجتمعهم الذى خيم عليه الركود والقيم البالية والثقافة السلفية، ووجدوا البديل الأكثر شبابا والأقرب لنوازعهم الرومانسية المشبوبة المتطلعة إلى روح الثورة والحداثة معا. وجدوه فى السريالية الفرنسية «فى الشعر خاصة». لكنها كانت مجرد عتبة تخطوها بعد أقل من ثمانى سنوات نحو خيارات أخرى.

وإذا علمنا أن وسيلة الحركة السريالية - المتمثلة فى جماعة الفن والحرية - هى خمسة معارض جماعية بين ١٩٤٠ - ١٩٤٥ «وقد نجد الآن صعوبة فائقة فى العثور على آثار منها فإن هذا يكفى للدلالة على صغر حجم تراثهم السريالى خاصة إذا قيس بحجم الكلام عن السريالية المصرية، وهو إذا أخذناه بمعيار القيم الجمالية، أقل من مستوى أعمالهم التجريدية اللاحقة... أما إذا كان المقصود بالسريالية فى مصر ، هو مجمل إنتاج الجماعة الفنية، مثل جماعة الفن الحديث، وجماعة الفن المعاصر، اللتين لحقتا بجماعة الفن والحرية فى الأربعينيات، فقد كان لزاما على المؤلف أن يمد نطاق بحثه إلى نتاج فنانيها وحياتهم ونشأة جماعاتهم، ومنطلقات فكرهم، خاصة أن أعمال الكثيرين منهم يمكن إدراجها - من بعض الجوانب - ضمن المدرسة السريالية بعد أن اكتسبت روحا مصرية، مثل أعمال عبد الهادى الجزار وحامد ندا وسمير رافع وإبراهيم مسعودة... الخ. إلا أن البحث لم يشملهم، وإن كان قد مسهم مسا خفيفا فى سياق رصد تأثير «الفن والحرية» على من أتى بعدها، وهو ما يشكل قصورا فى منهج البحث.

ولست أقل من المؤلف احتراما وتقديرا لشجاعة أصحاب «الفن والحرية» وريادتهم وثورتهم ودورهم الوطنى، لكن إضافة كل هذا إلى السريالية كحركة وفكر وتاريخ، هو تجاوز للواقع «بلغة السرياليين أنفسهم» وهو بالتعبير العلمى قفز فوق الواقع. على طريقة ما فعله أصحاب الفن والحرية فى مواقفهم النضالية، التى ينطلقون فيها من منطق «تروتسكى» كما يذكر المؤلف. استنادا إلى شهادة د. لويس عوض. الذى يسوق فيها مثلا على أسلوبهم فى العمل السياسى الجماهيرى. عندما رشحوا مرشحا تقدميا فى انتخابات البرلمان فى حى

شعبى، كانوا يجوبون المنطقة ويخطبون فى الجماهير، وترجم لهم رمسيس يونان نشيد «الأممية» الفرنسى إلى العربية، وفى إحدى تظاهراتهم الانتخابية المضحكة «على حد وصف د. لويس عوض» ساروا فى شوارع القاهرة النائمة بعد العاشرة مساء يهتفون تحت مصابيح الشارع الزرقاء، «الأرض للفلاحين والمصانع للعمال والخبز والحرية للجميع». ويضيف د. مجدى وهبة فى روايته عن نفس الواقعة. أن أسر العمال فى أحياء القاهرة الفقيرة هى التى نهضت من نومها وقذفت المتظاهرين بالإهانات... ويعلق د. رفعت السعيد على ذلك بقوله «كانت النتيجة تعبيرا عن نفوذ هذه الحفنة التروتسكية الارستقراطية، فإن مرشحها لم يحصل إلا على ٣٢ صوتا فقط!»

المسألة إذن ليست السريالية، وإنما هى منطلق فى الفكر، على أرضية من المزاج الرومانسى الحاد، جعلهم يتصاعدون فى مواقفهم إلى ذروة الحماس الثورى، ثم يرتدون مسرعين إلى سفح الإحباط اليائس، متخلين عن شعاراتهم ومبادئهم بل واقتناعاتهم الجمالية، وهم فى كلتا الحالتين تعبير عن مثالية دون كيشوتية حالمة.

وأنا هنا لا أدينهم أو أسخر منهم ولكنى أحاول فحسب وضع الأمور فى مكانها الصحيح، مؤكدا فى النهاية على أهمية دورهم، كفرسان شجعان ساعدوا على فتح آفاق التجديد أمام الحركة الفنية المعاصرة.

علاء الديب
مجلة صباح الخير
١٩٨٧/١٢/٣١

السريالية فى مصر

كتاب «سمير غريب» السريالية فى مصر، والذى صدر عن الهيئة العامة. دراسة موثقة لفترة من أهم وأخصب فترات الفكر والفن فى مصر. ويكشف هذا الكتاب الممتع عن أعماق تلك الحركة التى لم تكن تتمثل فقط فى نشاط الفنانين التشكيليين بل كانت فى حقيقتها حركة تمرد اجتماعى وفكرى للمثقفين المصريين.

فى الكتاب جهد تجميعى رائع واجتهادات فكرية متميزة وهو نوع نادر من الأبحاث التى تنقص حياتنا الفنية والفكرية. كما يلفت الكاتب النظر إلى خلو المكتبة العربية من أى مراجع أصلية عن السريالية عامة، وعن حركة السرياليين المصريين خاصة، ويقول: «كان فى مصر أجانب، لكنهم شاركوا فى بناء تلك الحيوية الثقافية التى أتحدث عنها. وفى مصر الآن أجانب يشاركون فى التدهور الثقافى عبر بوابة الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى بما يفرضه من أنماط ثقافية واجتماعية ضارة».

كتاب السريالية فى مصر كان خطوة أولى فى طريق طويل نحو تأصيل التجارب والمحاولات الفنية فى مصر.

مختار العطار
مجلة المصور
١٩٨٧/٧/١٧

السريالية فى مصر

السريالية اسم يطلق على الفنون التى تستمد أشكالها ورؤاها، من نبضات عوالم العقل الباطن الغامضة، فتسفر عن خيالات لا علاقة بينها ولا أساس لها فى دنيا الواقع. ولتحقيق هذه الغاية لجأ الرسامون إلى الخدش والتلوين بالسكين ولصق الأوراق، لاستخراج تأثيرات تناسب لوحاتهم غير المألوفة.

ويعتبر عام ١٩٢٤ تاريخ ميلاد هذا الأسلوب الفنى فى العالم. لأنه العام الذى أصدر فيه «أندريه بريتون» بيان السريالية فى باريس. ولقد أصبح هذا المفكر صديقا للشاعر المصرى جورج حنين (١٩١٤/١٩٧٣) الذى أصدر بيان السيريالية المصرية سنة ١٩٣٨ فى القاهرة.

«سمير غريب» ـ الكاتب الطليعى الجاد ـ روى القصة كاملة مع التحليل والتفسير والتعليق والتوثيق، فى كتابه الفريد السيريالية فى مصر، الذى صدر عن هيئة الكتاب فى العام الماضى ١٩٨٦، ليسد ثغرة واسعة فى المكتبة العربية، قصرت عنها كل رسائل الماجستير والدكتوراه التى أفرزتها كلياتنا الفنية حتى يومنا هذا. بين فى كتابه بما لا يدع مجالا للشك، أنها «حركة فكرية مصرية» بالرغم من كونها جزءا من تيار عالمى. ولكى نوضح ذلك نشير إلى حدث هام وقع فى باريس فى نفس العام الذى صدر فيه البيان المصرى، قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بعام واحد نقصد آخر معارض «السريالية الفرنسية» الذى نظمه مارسيل دى شامب ـ الذى سبق أن أسس «حركة الدادا» فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦ كان المعرض السريالى الأخير فى قاعة على هيئة كهف معلق فى سقفها عدة زكائب مملوءة بالفحم. نشير إلى هذا لنلاحظ ما ذكره «سمير غريب» فى كتابه من تناسق بين «السريالية المصرية» والفرنسية. مع توافر سمات محلية تحدث عنها «كامل التلمسانى» ـ أحد أقطابها ـ فى كتاباته التى أوردها المؤلف فى ثبت الوثائق.

يقع الكتاب فى ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط، بينها ٦٧ صفحة من الوثائق النادرة التى سعى المؤلف خلفها فى باريس لدى «بولا العلايلى» أرملة رائد السيريالية فى مصر. خطابات شخصية ترجم معظمها من الفرنسية إلى العربية. وعديد من الهوامش توضح ما خفى من المناسبات والمعانى والاصطلاحات. ومراجع تضم كتبا وصحفا وكتالوجات عربية وفرنسية. يرجع بعضها إلى قرابة نصف القرن، مما يضفى على القارئ شعورا بأن المؤلف اعتبر الموضوع قضية شخصية وتحديا لذكائه المشحوذ وقدراته الخلاقة. فبذل فى إعداده جهدا شاقا يعكس إحساسا بأن لديه الكثير مما لم يقله بعد. والكتاب فى مجمله يؤكد ما أشار إليه المؤلف فى المقدمة من أن مصر منذ خمسين عاما «كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن. وأن السيريالية ثورة ثقافية وليست مجرد مدرسة فنية».

١٢ فصلا و ٦ مقالات لكامل التلمسانى و ٤ لجورج حنين وثبت الوثائق والمراجع. هذا الكتاب وحده سلسلة متكاملة لا يمكن اختصارها وإن أمكن زيادتها. لم يتبع فى وضعه ترتيبا زمنيا تقليديا. بل غمرنا بالأحداث والحقائق موزعة هنا وهناك، حتى لنشعر أننا نجلس معه نحاكيه ويحاكينا. واستطاع بصياغته الرشيقة أن يحول العمل الخطير إلى شىء لطيف ومحبب، يمزج بين الفائدة والمتعة. وإن كنا لا نرى ضرورة للتنويه إلى الهنات التى قد تشوب هذا الجهد الرائع، لكن لابد من الإشارة إلى الاصطلاح «فنون تشكيلية» الذى استبدل به «الفنون الجميلة»، وهو خطأ سقط فيه المسئولون من قبل. وتقع مغبته على كاهل جريدة المساء وصفحتها الفنية التى صدرت سنة ١٩٥٦ وهو اسم لا وجود له إلا فى مصر ومن خلفها العالم العربى ولم يكن متداولا قبل هذا التاريخ، وخاصة فى المرحلة التى يتناولها الكتاب.

والمؤلف يهوى الفنون الجميلة لكنه تخرج فى قسم الصحافة سنة ١٩٧٥ . وربما ساعده عدم التخصص الفنى فى إظهار الوجه الآخر للسريالية، التى لا يرى فيها الفنانون، وبعض النقاد العرب، سوى سمات شكلية ورمزية ونفسية، كما يرد فى قواميس الفن عادة وكما ذكرنا فى مطلع حديثنا. عرض علينا الوجه الاجتماعى للسيريالية المصرية بكل زواياه، متعمقا فى جذورها المحلية والعالمية، من حيث هى ثورة على التقاليد ودعوة للحرية. يقودها روادها فى وجه السلطة والمفكرين الكلاسيكيين أمثال عباس محمود العقاد الذى وصفها بإفساد الذوق.

لأول مرة يتحدث كاتب مصرى على هذا النطاق الواسع، عن رائد السريالية فى مصر جورج حنين كنموذج للريادة والقوة الروحية، والقناعة الفلسفية التى تحولت عنده إلى سلوك يومى ونبض حياة.. يتحدث من خلالها ويقرض الشعر ويضع المقالات ويدبج الرسائل

ويرسم أحيانا. نجح «سمير غريب» فى تصويره كأسطورة مصرية نادرة، أهملها الرواة والمؤرخون حتى جاء هو ليزيح عنها الستار. وإن كان ثلاثون من أصدقائه بينهم الدكتور بطرس غالى والدكتور مجدى وهبه وضعوا عنه كتيبا مدهشا فى ذكرى وفاته الأولى، يضم كلمات باللغتين الفرنسية والعربية، طبعت منه قرابة المائتى نسخة فلم ينتشر ولم يتخذ المفكر الكبير مكانته التى وضعه فيها «سمير غريب» بحرارة أسلوبه وحقائقه الموثوقة. ومن غير المناسب أن نقتبس شيئا من أشعار «جورج» التى ترجمها المؤلف عن الفرنسية، لأننا نفقد المعانى ونبتر الصور والرموز والكنايات والاستعارات.

أدرك المؤلف ما لسيرة الرواد من أثر فى توضيح مواقفهم.. أفكارهم، فألمح إلى تفاصيل ذات دلالة منتقاة من حياة رواد الليبرالية المصرية. ذكر أن «جورج» هو ابن الدبلوماسى الثرى «صادق حنين باشا» الذى كان سفيرنا فى مدريد، حيث تعلم ولده اللغة العربية وحاول أن يترجم بها كتاب «رأس المال» لكارل ماركس. وكيف تخرج فى «السوربون» حاملا شهادات فى الحقوق والآداب والتاريخ. وكيف تطورت العلاقة بينه وبين «أندريه بريتون» مؤسس السريالية الفرنسية. وكيف أن «جماعة الفن والحرية التى أسسها سنة ١٩٣٧، كانت الشرارة التى فجرت مظاهرة الفكر الحر فى مصر، وذكر أن الرسامين «كامل التلمسانى» و«رمسيس يونان» (١٩١٣/ ١٩٦٦) لم يكتفيا بالرسم والتلوين، بل وضعا البحوث والمقالات والكتب حول «الفكر السريالى»، وأن الهدف الأعلى للحركة كان «تغيير المجتمع». من هنا كان «الهامش» العريض الذى خلط بينها وبين الحركات الثورية التى واكبتها، خاصة الاتجاه التروتسكى، وهو ضرب من الشيوعية يخالف الشكل الستالينى الذى كان قائما آنذاك فى الاتحاد السوفيتى. فكتاب «السريالية فى مصر» من المؤلفات العربية النادرة التى تعالج الفنون الجميلة بمنهج جدلى، يوضح الأواصر التى تربطها بالسياسة والفلسفة والمجتمع كما ينقل إلى شباب فنانينا المحرومين من القراءة بغير العربية، أخبار الساحة الفنية فى بلادنا خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وكيف كانت حافلة برسامين ومثالين على هذه الدرجة الرفيعة من الثقافة والمعرفة والحمية والصلابة، التى كان عليها «جماعة الفن والحرية» - وهى الشكل الذى اتخذه السرياليون المصريون، وانبثقت عنه معارضهم الخمسة الشهيرة باسم «الفن المستقل»، المعارض التى كانت تثير الحوارات فى الأوساط الثقافية، وتستقطب رءوس الفنانين مثل «محمود سعيد» و«راغب عياد» وتحتضن الكوادر الذين أصبحوا قادة الفن الحديث فيما بعد مثل فؤاد كامل وسعد الخادم وإنجى أفلاطون وراتب صديق وفتحى البكرى.. وغيرهم.

تابع المؤلف بالعرض والتحليل والتفسير مسيرة هذه الجماعة منذ أول معارضها سنة ١٩٤٠، إلى آخر تطوراتها فى معرض باسم «نحو المجهول» سنة ١٩٥٩، لم يضم من العصبة

القديمة سوى «فؤاد كامل». أما «جورج» فمضى إلى منفاه الاختيارى فى باريس، يؤلف الكتب والمقالات ويقرض الأشعار، بعد أن عاش فى عزلة داخلية فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢، وبعد تنحيته عن عمله كمدير شركة. لاقى فى باريس ترحيبا واسعا فى الأوساط الثقافية حتى وافاه الأجل سنة ١٩٧٣ ودفن فى القاهرة تنفيذا لوصيته. أما زوجته «إقبال العلايلى» - حفيدة أمير الشعراء «أحمد شوقى» فنشرت تباعا مؤلفاته التى لم تكن قد رأت النور.

صور «سمير غريب» رواد السيريالية المصرية فى إطار مثير يرشحه لأعمال درامية خالصة، فبحثه الجاد لا يفتقر إلى الحرارة والحماس والعاطفة التى وصلت إلى حد انتحال الأسلوب السيريالى فى الكتابة فى بعض الأحيان، فقد أهدى الكتاب بخط يده البادى السرعة، إلى «طرقات منفلوط المسكونة بالأوهام» واقتبس مقطوعات من كلمات السيرياليين يتوج بها رءوس معظم فصول الكتاب، تحت عناوين لا تقل عنها سريالية، الأمر الذى أكسب العمل أصالة ونضارة وحداثة، وحقق الوحدة بين الشكل والمحتوى. وإذا كان الدكتور «لويس عوض» قد رأى فى نهاية الندوة التى استعرضت الكتاب، أنه جدير بدرجة الماجستير، فنحن ندعوه لإلقاء نظرة على رسائل الدكتوراه التى أجازتها كليات الفنون والتربية الفنية، ليلمس أن «السيريالية فى مصر» من المؤلفات التى تفسح لنفسها مكانا مميزا فى المكتبة العربية عن البحوث الهزلية التى تنجز لأهداف وظيفية. فهو مرجع تاريخى موثق، يضع الأمور فى نصابها فى مواجهة ما يردده بعض أساتذة الفنون الحاليين، من أن تاريخ الفن الحديث فى مصر يبدأ منهم! فالكتاب يذكر المحاضرة الأولى بعنوان «حصيلة الفكر السيريالى» التى ألقاها «جورج حنين» فى مقر «جماعة المحاولين» التى سبقت الفن والحرية وبثتها الإذاعة المصرية فى ٤ فبراير سنة ١٩٣٧، ولم يكن صاحبها قد بلغ الثالثة والعشرين، ولم تكن هناك قوائم تحدد أسماء المتحدثين كما هى الحال الآن فى التليفزيون.

وأوضح المؤلف أن الشباب الذى نادى بالسيريالية فى مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات، هو الذى نثر بذور الحداثة التى تعيشها الفنون الجميلة اليوم.. والنقد الفنى أيضا، عارفين أن «لا حركة فنية بلا حركة نقدية». فلم يكتف الرواد بالإبداع، بل عملوا على تدبيج المقالات وتأليف الكتب، حتى أن رمسيس يونان - الرائد الثانى بعد جورج حنين - نشر أول كتاب نقد فنى فى مصر باللغة العربية سنة ١٩٣٨ بعنوان «غاية الرسام العصرى» كتب مقدمته المفكر «حبيب جورجى» - رئيس جماعة «الدعاية الفنية» التى أصدرت الكتاب. ومن الجدير بالذكر أن مؤسسة الأهرام أعادت طبع الكتاب أخيرا بعنوان «دراسات فى الفن» بعد إضافة مزيد من مقالات «رمسيس يونان» وتصديره بمقدمة للدكتور «لويس عوض» وإعادة الطبع والتوزيع دليل على أن الأفكار التى قيلت منذ نصف قرن مازالت تجيب عن تساؤلات مطروحة اليوم! وأن تاريخ الفن وتاريخ النقد فى مصر متلازمان.

ولا يكتفى «سمير غريب» بتأصيل حركة النقد الفنى المصرية.، والرجوع بتاريخها إلى حركة السرياليين، بل يدلى برأيه ويكشف عن منهجية المعارض للأسلوب الشكلى الوصفى، معلقا على آرائهم فى أعمال بعضهم البعض، وأعمال آخرين مثل «محمود سعيد» و«محمود مختار» والرسامين العالميين والسرياليين: «ماجريت» و«دلفو» وكيف مضوا فى تحليلاتهم النقدية إلى المقابلة بين النظام الاجتماعى والنفسى. والتفريق بين «التلقائية» و«السريالية» بمعنى «تجاوز الواقع».

بهذه الإيضاحات والتحليلات الموثقة بالشواهد، يضع «الكتاب» مؤلفه فى صفوف النقاد والمؤرخين، ويخفف من غفلة الكثيرين من الشخصيات البارزة التى توجه الحركة الفنية المعاصرة في مصر. فالحقائق التى ذكرها «سمير غريب» تنشر لأول مرة، وتضىء طريق البحث أمام أساتذة كلياتنا الفنية ليدرسوا تاريخنا وماضينا القريب، بدلا من إهدار الجهد فى شرح أعمال «بيكاسو» و«كارفاجيو» وأمثالهما، ممن توجد عنهم تلال من المؤلفات والبحوث، ولا تنقصها دراسة طالب ماجستير أو دكتوراه لا يعرف لغة أجنبية! تاركين عظماء منسيين مثل «فؤاد كامل» و«رمسيس يونان».

لم يكن السرياليون المصريون بعيدين عن الحياة الاجتماعية ومنعزلين فى صوامع الفن للفن ـ كما هى الحال عندنا الآن. أوضح المؤلف أنهم انغمسوا فى المجتمع المصرى حتى الأعماق، إلى حد مساندة «فتحى الرملى» المرشح الاشتراكى الوحيد للبرلمان، بالرغم من أنهم كانوا أصحاب فن وفكر أكثر مما هم أصحاب سياسة ـ كما يعلق على نشاطهم «لويس عوض» ـ بذلك يقودنا كتاب «السريالية فى مصر» إلى فهم أعمق للإبداع الفنى.. ليس فقط عند السرياليين، بل عند أى فنان آخر. ولإدراك القيم الوطنية للفنانين الصادقين روى المؤلف حادثتين مهمتين:

الأولى: حين خاصم السرياليون المصريون بقيادة «جورج حنين» السريالية العالمية بقيادة «أندريه بريتون» سنة ١٩٤٨، حين أراد هؤلاء جمع التبرعات لدولة إسرائيل الجديدة.

والثانية: حين رفض «رمسيس يونان» سنة ١٩٥٦ إلقاء بيانات ضد مصر من إذاعة باريس أثناء العدوان الثلاثى، وكان موظفا هناك منذ عام ١٩٤٧ بعد خروجه من المعتقل الذى دخله لسوء فهم السلطات حينذاك لطبيعة نشاط السريالية ومواقف وطنية أخرى وإنسانية تلقى أضواء على لوحات «كامل التلمسانى» و«رمسيس يونان» و«فؤاد كامل» و«إنجى أفلاطون» و«راتب صديق» وغيرهم من سرياليى تلك المرحلة. فبالرغم من أن كتاب «السريالية فى مصر» لا يعالج الفن السريالى المصرى معالجة نقدية صرفة، وقاصرة على التقييم الجمالى والملاحظة الشكلية السطحية كالتى يكتبها أساتذة الكليات الفنية فى كتالوجات

شباب الفنانين - فإننا نعتبره كتابا «نقديا» من الدرجة الأولى تطبيقا للمقولة المعروفة: «هل أنت ناقد؟ إذن فأنت مؤرخ». ومن الشواهد على صحة هذه المقولة، أننا لا نستطيع أن نتذوق جماليات قناع بدائى، دون أن نلم بتاريخ حياة القبيلة التى أبدعته، والأساطير والدوافع التى أدت إلى إبداعه!

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، فالمؤلف له موقف نقدى واضح ورأى وفلسفة، يكتبه صراحة أو يؤكده فى قول الآخرين، فيلاحظ أن «جماعة الفن والحرية» كانت فى الثلاثينيات تناقش على صفحات «مجلة التطور» قضايا حية مازالت مطروحه حتى اليوم. منها أن الإنتاج الفكرى عندنا أبعد ما يكون عن المجتمع، وأن دعوة الفن للفن «تخفى غرضا خبيثا، هو إبعاد رجال الفن والأدب عن مشاكل المجتمع وفواجعه! وأن الإرهاب الفكرى باسم الدين مرفوض».

زود «سمير غريب» كتابه الشيق بمجموعة من الوثائق المطبوعة النادرة مثل كتالوج المعارض وبطاقات الدعوة. أطلعنا بها على تصميمات تنم عن السلوك السريالى الذى أنتجته «جماعة الفن والحرية» فلم يكونوا جماعة تجريدية عبثية تنتحل موضة فنية متخلفة. بل كانوا صفوة من المثقفين أصحاب الرسالات. وحين تحولوا إلى التجريد فى نهاية حياتهم. تحولوا فرادى عن اقتناع وتطور فكرى لم يفقد صلاته بالمراحل الأولى.

ولكى يزيد المؤلف من إحساسنا بالفكر السريالى، نقل إلينا وصف قاعات العرض السيريالية، ليبين كيف كانوا روادا يعيشون أفكارهم الحقيقية على مسرح الواقع، فحين أطلقوا على معرضهم الأول اسم «الفن المستقل» فى فبراير ١٩٤٠، كان ذلك التزاما ببيان «أندريه بريتون» مؤسس السريالية الفرنسية، وفى المعرض الثانى فى العام التالى تحولت القاعة إلى عمل سريالى «كانت اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مربكة. وهنا وهناك تتدلى زينات من شرائط لصق سوداء. وبعض اللوحات معلقة بمشابك غسيل على حبل مشنقة..الخ».

بمثل هذه التفاصيل ذات الدلالة، صور لنا المؤلف كيف تعمقت الفلسفة السريالية فى نفوس روادها، حتى استقطبت فنانين جددا فى كل عام. وفى المعرض الثالث اتخذت طابعا عربيا بإسهام فنانين من سوريا ولبنان.

وفى الرابع دخل التصوير الفوتوغرافى وفن التمثال. ثم انتهى العصر الذهبى للسريالية بالمعرض الخامس والأخير فى يوم الأربعاء ٣٠ مايو ١٩٤٥. خمسة معارض فى خمسة أعوام أقامت الوسط الثقافى المصرى ولم تقعده حتى الآن. مازال بين فنانينا المخضرمين

من يحملون قبسا من الشعلة التى أضمرها الرواد الثلاثة الكبار: جورج حنين، رمسيس يونان، كامل التلمسانى، مازال بيننا: راتب صديق، أبو خليل لطفى، إنجى افلاطون، سعد الخادم.

صور «سمير غريب» السريالية المصرية كما لو كانت شهابا عبر سماء الثقافة المصرية أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية (١٩٤٠/ ١٩٤٥) .. ثم مضى تاركا بصماته على الفنون والآداب. وإن ما نعاصره من خلط بين أنواع الفنون الجميلة يحولها إلى ما يسمى فنون تشكيلية، إنما يضرب بجذوره إلى الحركة السريالية التى تضرب جذورها بدورها إلى حركة «الدادا» التى ألمحنا إليها سابقا. بل إن النمساوى «ماكس إرنست» - و هو من أقطاب السريالية الأوروبية - كان من مؤسسى «الدادا» سنة ١٩١٦ فى «كباريه فولتير» فى مدينة «زيورخ».

تخلى رواد السريالية المصرية عن رسالتهم سريعا ولم يصمدوا إلى النهاية فقد ترك «رمسيس يونان» الرسم أثناء إقامته فى باريس، وتحول إلى «التجريد التعبيرى الرمزى» فى أول معرض جماعى أسهم فيه سنة ١٩٥٨، بعد عودته للقاهرة، أما «كامل التلمسانى» فقد ترك الرسم نهائيا مبكرا واتجه للسينما. وأما «جورج حنين» فكان الشاعر والفيلسوف، بالرغم من اشتراكه فى المعرضين الأول والثانى للفن المستقل، ويبقى «فؤاد كامل» الذى لم يرد ذكره كثيرا فى الكتاب، نظرا لحداثة سنه بالنسبة للرواد، لم يتخذ مكانته الفنية الريادية إلا بعد نضجه وتحوله إلى «التجريد التعبيرى» بعد عامين من تحول «رمسيس يونان» استطاع «سمير غريب» بالتاريخ الموثق بالشواهد والأحداث، أن يضع النقاط على الحروف ويخبر شباب فنانينا ومن لا يدرى من الرسامين والمثالين، أن السرياليين المصريين هم أيضا رواد التجريدية المصرية، ورواد جميع مظاهر الحرية التى تغمر معارضنا، وأنهم الجذور العميقة التى تفرعت عنها الجماعات الفنية التى تتابعت بعدهم. كما وزع الكاتب تحليلاته وتعليقاته النقدية على صفحات كتابه، موضحا أن لوحات هؤلاء الفنانين وتماثيلهم لم تقتصر على المضمون الاجتماعى الثورى، بل كانت أيضا على قدر رفيع من القيمة الفنية...

الهوامش

(١) حديث شخصى مع حسن التلمسانى، فى منزله، يوم الثلاثاء ٨ فبراير ١٩٨٣.

(٢) أندريه بريتون. بيانات السريالية. ترجمة صلاح برمدا. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى السورية ١٩٧٨.

(٣) كميل قيصر داغر. أندريه بريتون. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٩.

(٤) حامد سعيد. محاضرة ألقاها فى الجمعية الجغرافية المصرية. نوفمبر ١٩٦٩.

(٥) أنيس منصور. فى صالون العقاد كانت لنا أيام. مجلة أكتوبر المصرية. عدد ٢٣٦، ٣٠ مايو ١٩٨١.

(٦) أنور كامل. نحن ودعاة الرجعية. التطور. العدد الخامس. مايو ١٩٤٠.

(٧) أندريه بريتون مؤسس الحركة السريالية: عاش بين ١٨٩٦ و١٩٦٦، درس الطب أولا، لكنه أخلص للأدب والفن إبداعا ونقدا. استفاد من دراسته الطبية فى أفكاره السريالية. شارك مع أراجون وفيليب سوبول فى مجلة «شمال - جنوب». ثم أسسوا مجلة «أدب». كتب مع سوبول أول نص سريالى «الحقول المغناطيسية». نشر أول دواوينه «جبل التقوى» (١٩١٩). شاركوا أولا فى جماعة «دادا» وانفصلوا عنها (١٩٢٢). أجروا تجاربهم فى التنويم المغناطيسى للاستفادة منها فى الكتابة التلقائية. قادوا ثورة أدبية بتفجيرهم اللاوعى وفتحهم لغة جديدة. عرفوا فى الحلم والكتابة التلقائية وسائل مؤكدة لتجاوز الواقع وكل منطق سببى، وفى نفس الوقت إبداع شعر خالص ودعابة غير عادية. أكد بريتون هذه الاتجاهات فى «البيان الأول للسريالية» (١٩٢٤). طبقا له: يجب أن يكون الشعر الشكل الوحيد لانعتاق الإنسان فى معركته ضد كل القوى التى تضطهده سواء كانت اجتماعية، اقتصادية، فلسفية، أو دينية. فى «البيان الثانى للسريالية» (١٩٣٠). حدد بريتون مواقفه ونسب للشعر وظيفة نارية. انضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى (١٩٢٧). لكنه خرج عنه موضحا الأسباب فى كتابه «الموقف السياسى للسريالية» (١٩٣٥). أكد لقاؤه مع تروتسكى فى المكسيك (١٩٣٨) موقفه ضد الستالينية، وقاد بعد ذلك حملة ضد الواقعية الاشتراكية.

(٨) أذكر على سبيل المثال مجلتى:

-Mélusin. Edition l'age d'homme, lausenne.

-Arsenal. Franklin Rosemont, Chicago, U. S. A.

(٩) بلوز: موسيقى بطيئة للجاز ألفها زنوج الولايات المتحدة الأمريكية.

(١٠، ١١، ١٢) من حديث جورج حنين إلى مجلة Savoir vivre البلجيكية ١٩٤٦.

(١٣) Hommage à George Heneine, Dernier Cahier de Litterature Appliquée, La par du sable, Le Caire, Julliet 1944.

طبعت منه ٢٩٨ نسخة. قدم له مجدى وهبة. تضمن مقالات بالفرنسية والعربية لثلاثين من أصدقاء جورج حنين من جنسيات مختلفة.

(١٤) Saynéte كوميديا أسبانية: تمثيلية هزلية صغيرة اعتاد المسرح الأسبانى تقديمها فى الاستراحة. انظر: Petit Robert, p. 1773 éd.: 1982.

(١٥، ١٦) صبحى الشارونى. «الثقافة والتمرد ورمسيس يونان». مجلة المجلة، فبراير ١٩٦٧.

(١٧) Un effort. Juin 1934, No. 44. p. 16.

(١٨) Le Nouméne évadé et ressuseité. Un Effort. No. 52. Mars 1935.

(١٩) Alexandrian. Georges Henien. Edditions seghers Paris. 1981. p. 14.

(٢٠) لوتريامون: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٤٦ و١٨٧٠. اشتهر باسم الكونت دى لوتريامون، واسمه الأصلى ايزدور ديكاس. ظهر ديوانه الشهير «أغنيات مالدورور» لأول مرة (١٨٦٩) بدون توقيع، لكنه وقعه باسم الشهرة بعد ذلك. مات بشكل مازال غامضا فى عمر الرابعة والعشرين. تحمس له السرياليون للغته الشعرية القوية واستخدامه استيهامات اللاوعى، ويعتبر لنفس السبب رائدا للثورة الأدبية فى فرنسا فى القرن العشرين.

(٢١) رينيه كرفيل: كاتب فرنسى عاش بين ١٩٠٠ و١٩٣٥. كان عضوا نشطا فى الجماعة السريالية. أعماله التى نشرها انعكاس لروح مسكونة بتمرد لا يجد السكينة إلا فى السادية والعنف. لهذا فالجنون الحقيقى أو المصطنع بالنسبة له هو الشكل الأعلى للاحتجاج. انتحر منهيا وجوده الدرامى المحاصر بطعم الموت والوحدة واليأس بعد القطيعة بين السريالية والحزب الشيوعى الفرنسى كتبه: «دورات» (١٩٢٤)، «جسدى وأنا» (١٩٢٥)، «الموت الصعب» (١٩٢٧)، «هل أنتم مجانين» (١٩٢٩)، «الأقدام فى الطبق» (١٩٣٣).

(٢٢) Alexandrian. Op. cit., .pp. 17, 18.

(٢٣) Georges Henien. Propos sur l'esthétique. Un Effort No. 59. Janvier 1936.

(٢٤) رومان رولان: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٦٦ و١٩٤٤. درس التاريخ والثقافة الألمانية. درس تاريخ الفن. نشر كتابا عن بيتهوفن (١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية. كان يحلم ببطل غير عنيف يبحث عن «الفهم من أجل الحب» وكان فى ذلك موزعا بين نيتشه وتولستوى. ظهر نقاشه الداخلى حول عالميته وقوميته فى كتابه «فوق العراك» (١٩١٥) وحصل به على جائزة نوبل (١٩١٦). كتب عن المسرح «مسرح الثورة» و«مآسى الإيمان». له عدد من كتب الذكريات والمذكرات. انضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٢٧.

(٢٥) أندريه مالرو: كاتب فرنسى عاش بين ١٩٠١ و١٩٧٦. نشر نصوصا متأثرة بالسريالية منها «أقمار من ورق» (١٩٢١) و«مملكة غريبة» (١٩٢٨). قام برحلته الشهيرة إلى الصين (١٩٢٥) واتصل بالثورة الشيوعية هناك. شكلت خبرته تلك عمق رواياته الأولى ومنها «الطريق الملكى» (١٩٣٠). نشر كتابه «الشرط الإنسانى» (١٩٣٣) وحصل به على جائزة جونكور الأدبية الفرنسية. هاجم الفاشية الأسبانية فى كتابه «الأمل» (١٩٣٧) اهتم بعد ذلك بكتبه المتعمقة فى الفن وتاريخه ومنها «الإبداع الفنى» (١٩٤٨)،

وفى الثقافة العالمية ومنها «أصوات الصمت» (١٩٥١). كان مقاتلا فى المقاومة الفرنسية للاحتلال النازى وشارك فى حكومة الجنرال ديجول حيث شغل منصب وزير الثقافة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٩.

(٢٦، ٢٧، ٢٨) Alexandrian, op. cit., p. 20, 21.

(٢٩) تروتسكى: ليف دافيدوفيتش برونشتين، مشهور باسم ليون تروتسكى. عاش بين ١٨٧٩ و١٩٤٠. بدأ نضاله مذ كان طالبا فى الحركة الثورية فى الاتحاد السوفيتى. اعتقل عام ١٨٩٨ ونفى إلى سيبيريا لكنه هرب إلى انجلترا عام ١٩٠٢ تحت اسم تروتسكى. شارك عام ١٩٠٥ فى ثورة سان بطرسبرج ومن وقتها كون نظريته فى الثورة المستمرة. طبقا له: فإن الثورة الروسية لن تنجح إلا عندما تنتقل السلطة إلى البروليتاريا وهى الطبقة الوحيدة القادرة على قيادة الجماهير المستغلّة، وانتقال ثورة البروليتاريا إلى أوروبا. نفى مرة أخرى ولكن إلى النمسا حيث أسس جريدة «برافدا» - وتعنى: الحقيقة - عام ١٩٠٨.

فى ١٩١٤ أكد معارضته للحرب العالمية. عاد إلى روسيا عام ١٩١٧، وبعد ثورة أكتوبر من نفس العام أصبح مسئولا عن العلاقات الخارجية، وتركها فى العام التالى. خلال ١٩١٨ - ١٩٢٠ نظم الجيش الأحمر ثم القوات العمالية. بعد موت لينين بدأت معارضته تزداد لستالين فطرد من الحزب عام ١٩٢٧ ومن الاتحاد السوفيتى كله عام ١٩٢٩، بعد عدة دول أقام نهائيا فى المكسيك وأسس الدولية الرابعة، اغتاله أحد عملاء ستالين. له عدة مؤلفات منها: «دفاع عن الإرهاب» (١٩٢٠)، «الموضوعات الأساسية للثورة» (١٩٢٢) «حياتى» (١٩٢٩)، «تاريخ الثورة الروسية» (٣١ - ١٩٣٣)، «الثورة المغدورة» (١٩٣٧).

(٣٠) Alexandrian, op. cit., p. 22.

(٣١) أعيد طبع «غاية الرسام العصرى» فى كتاب «دراسات فى الفن» الذى يضم عددا من مقالات رمسيس يونان.

(٣٢) د. رفعت السعيد. تاريخ المنظمات اليسارية فى مصر ١٩٤٠ - ١٩٥٠. ص١٥٤. دار الثقافة الجديدة. القاهرة ١٩٧٦.

(٣٣) أندريه جيد: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٦٩ و١٩٥١. والده من أسرة بروتستانتية وأمه من أسرة برجوازية كاثوليكية. يتضح فى أعماله تأثير هذه القرابة المزدوجة. خلال رحلته إلى الجزائر مر بأزمة نفسية انتهت برفضه للتعاليم والأوامر الأخلاقية. أسس عام ١٩٠٩ «المجلة الفرنسية الجديدة» مع كوبو، و ج. شليمبرجر. بعد رحلته إلى الكونغو وتشاد (٢٧ - ١٩٢٨) هاجم الاستعمار، وانضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى، وخرج منه بعد رحلته إلى الاتحاد السوفيتى (١٩٣٦). له عديد من كتب الروايات والرحلات والمذكرات والرسائل. حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٧. الفكرة البارزة فى كتاباته أن المهم للكائن البشرى أن ينتمى إلى نفسه أولا ويحترم تماما غموضه.

(٣٤)، (٣٥) Alexandrian op. cit., p. 24.

(٣٦) من حديث شخصى مع السيدة بولا حنين بمنزلها فى باريس فى ١ يونيو ١٩٨١.

(٣٧) Alexandrian, op., cit., p. 25.

(٣٨) بنجامان بيريه: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٩٩ و١٩٥٩. شارك مع رينيه كريفل فى التجارب السريالية الأولى لتسجيل الأحلام تحت تأثير التنويم المغناطيسى عام ١٩٢٢. يعبر عداؤه المستمر لكل جوانب الأخلاقيات وكل التزام شعرى عن إخلاصه للسريالية. من كتبه: «عابر الأطلسى» (١٩٢١)، «نوم. نوم فى الأحجار» (١٩٢٧)، «اللعبة الكبرى» (١٩٢٨)، «أنا أتسامى» (١٩٣٦).

(٣٩) Alexandrian op. cit., p. 26.

(٤٠) Don Quichotte 15-3-1940.

(٤١) Ibid., 11-1-1940.

(٤٢)، (٤٣) Lettres Georges Henein-Henri Calet, Grandes Largeurs No. 2-3 Paris, Automne-Hiver 1981.

(٤٤) Don Quichott 29-3-1940.

(٤٥) Lettres Henein-Calet op. cit.

(٤٦) د. رفعت السعيد. م. س. ص٢٠٤.

(٤٧) التطور. العددان الثانى والثالث، فبراير، مارس ١٩٤٠.

(٤٨) التطور. العدد الأول. يناير ١٩٤٠.

(٤٩) التطور. العدد الثانى. فبراير ١٩٤٠.

(٥٠) Lettres Henein _ Calet op. cit.

(٥١) كتالوج معرض كامل التلمسانى. القاهرة ١٩٤١.

(٥٢) الماريشال الفرنسى فيليب بيتان: عاش بين ١٨٥٦ و١٩٥١. شارك فى معارك الحرب العالمية الأولى. قائدا عاما للجيش الفرنسى (مايو ١٩١٧). وزيرا للحربية (فبراير ١٩٣٤) ثم سفيرا فى أسبانيا. رئيسا لفرنسا خلال الحرب العالمية الثانية (يوليو ١٩٤٠) كان يبدو متذبذبا بين موقف فرنسى مستقل وموقف متعاون مع هتلر. بعد احتلال ألمانيا لفرنسا خطفه الألمان، لكنه نجح فى الهرب إلى سويسرا، وعاد إلى فرنسا ليحاكم. حكمت عليه المحكمة العليا بالإعدام فى أغسطس ١٩٤٥، لكن الحكم خفف إلى السجن المؤبد.

(٥٣) Alexandrian, op. cit., p. 33.

(٥٤) عثرت فى دار الكتب والوثائق القومية على إقرار مكتوب بخط يد وتوقيع لطف الله سليمان، ملصقا بالعدد الأخير من «المجلة الجديدة»، هذا نصه: «أقر أنا الموقع أدناه، المدير السابق لإدارة المجلة الجديدة أن المجلة المذكورة عطلت بموجب أمر عسكرى ابتداء من العدد ٤٤٠ للآن. وهذا إقرار منى بذلك. لطف الله سليمان، ١٩٤٥/٧/١١».

صدر العدد الأخير فى أبريل ١٩٤٤، على غلافه صورة لينين بمناسبة عيد أول مايو. تضمن العدد مقالا عن المثالية الديالكتيكية للدكتور لويس عوض فى سلسلة مقالاته عن الفلسفة الحديثة. ومقالا عن ماكس ارنست بقلم يوسف العفيفى. وكلمة من ٦ أسطر بالانجليزية لأندريه بريتون. ومقال بعنوان «الفن للملايين» بقلم فؤاد كامل.

الجدير بالذكر أن عدد ٤٣٣ من المجلة الجديدة فى منتصف يوليو ١٩٤٣ صدر فى ٤ صفحات فقط. نشرت على غلافها كلمة عن مجلة كتالكير الإنجليزية. اختيار هذه الكلمة وإعادة نشرها ذو مغزى. فهى تهاجم «آلة الحكم» فى انجلترا من أكبر رجالها إلى جنود البوليس بالفساد، وإنها فى خدمة جماعة من الناس تعمل من وراء ستار.

(٥٥) La séance Continu. Editions Masses. Le Caire 1945.

(٥٦) طبقا لمصر ج. ج. ليتى، الذى نسب فيه «العرض مستمر» إلى ن. راضى بمشاركة الفنانين والكتاب فى جماعة الفن والحرية. كما نسب كتاب «من أنت يا سيد أراجون» إلى ج. داميان ولم يذكر أنه اسم مستعار

لجورج حنين. انظر:

J. J. Luthi. le mouvement surrealiste En Egypte, Mélusine No. 111. p. 21. ED. L'age d'homme, Lausanne 1982.

(٥٧) سونيا أراكستين: ابنة سفير سابق لأسبانيا فى فرنسا. كانت ترسم وتحب ضابطا كنديا طلب الزواج منها. صباح ٣ سبتمبر ١٩٤٥ دخلت (وعمرها ٢٣ عاما) كابينة التليفون أمام منزلها فى لندن وخرجت منها عارية تماما. صعدت سلم العمارة ودخلت شقتها وألقت بنفسها من الشرفة فسقطت ميتة عارية.

(٥٨) Troisiéme Convoi, No. 2, Paris Janvier 1 946.

(٥٩) البير كامى. كاليجولا. ترجمة رمسيس يونان. مراجعة توفيق حنا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٢. يقول توفيق حنا على هامش مراجعته لهذه الطبعة: إن رمسيس يونان عاد قبل وفاته بشهور قليلة إلى ترجمته الأولى لإعداد طبعة جديدة تتفق مع الطبعة النهائية للمسرحية، والتى نشرت ضمن الأعمال الكاملة لألبير كامى والصادرة فى مجموعة «بلياد» ١٩٦٣.

(٦٠) ايف بونفوا: شاعر فرنسى ولد عام ١٩٢٣. ناقد تشكيلى ومترجم لشكسبير. طور فى عمله الشعرى الصعب التأمل الفلسفى الميتافيزقى. وبخاصة حول موضوعات جمود المادة وسلطات اللغة. كان متأثرا بفلسفة هيجل وهيدجر. عبّر تفكيره عن قلق مأساوى فى لغة غنية، من دواوينه: «من الحركة ومن سكون الخندق» (١٩٥٣)، «فى فخ العتبة» (١٩٥٧)، «حجر مكتوب» (١٩٥٩)، وكذلك مقالات عن الشعر.

(٦١) Alexandrian, op. cit., p. 40.

(٦٢) رينيه ماجريت: رسام ومصور بلجيكى عاش بين ١٨٩٨ و١٩٦٧. جذبته حركة الدادا، ثم انضم إلى السريالية. اعتمد على تكرار موضوعات من الواقع اليومى، لكنه ابتكر صورا مضللة باستخدام عناصر وأشياء غريبة. كان فى الغالب يبدل مقاييس الموضوعات المختلفة ومضامينها مكونا علاقات جديدة مجازية وحلمية، وعلاقات ضمنية جنسية محجوبة أو عنيفة.

(٦٣) La Part du Sable, Le Caire, 1947.

يذكر الدكتور لويس عوض أنه سأل «جورج حنين عن سر اختياره لهذا الاسم الغريب، أجابنى: هذا هو التعليق المصرى على عبارة دنيس دى روجمون La Part du Diable وتعنى «حصة الشيطان».

انظر: د. لويس عوض. ذكريات بعيدة فى

Hommage op. cit., p. 123.

(٦٤) Alexandrian, op. cit., p. 144.

(٦٥) من مقدمة الدكتور لويس عوض لكتاب رمسيس يونان «دراسات فى الفن». كان قد نشر نفس المقدمة فى مقالة بعنوان «كان رائدا شجاعا» بجريدة الأهرام عدد ١٩٦٦/١٢/٣٠.

(٦٦) Alexandrian, op. cit., p. 45.

(٦٧) Cause كلمة فرنسية تعنى سبب أو قضية.

(٦٨) Alexandrian, op. cit., p. 57.

(٦٩) انظر رسالة ١١ يوليو ١٩٤٨ من جورج حنين إلى نيكولا كالاس فى وثائق هذا الكتاب.

(٧٠) Nicolas Calas. Une voix Qui vient De Loin. Hommage, op. cit., p. 45.

(٧١) Alexandrian, op. cit., p. 59.

(٧٢) J. J. Luthi op. cit., p. 20.

(٧٣) Alexandrian, op. cit., p. 61.

(٧٤) د. لويس عوض. كان رائدا شجاعا. م. س.

(٧٥) لوى فيرديناند سيلين: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٩٤ و١٩٦١. شارك فى الحرب العالمية الأولى وأصيب فيها. درس الطب ومارسه فى أفريقيا وأمريكا وفرنسا. أثناء ذلك كتب مقالات عنيفة ضد الشيوعية، وأخرى مؤيدة للألمان أثارت عليه الضغائن فاختبأ فى برلين عام ١٩٤٤ ثم فى الدنمارك حيث سجن. عاد إلى فرنسا عام ١٩٥١ ونشر رواياته الغنائية. له «الرحلة فى أقصى الليل» (١٩٣٢). «موت بالأجل» (١٩٣٦)، «جسر لندن» (١٩٦٤). يتميز أسلوبه بالسخرية.

(٧٦) Alexandrian. op. cit., p. 64.

(٧٧) كتالوج «نحو المجهول»: غلافه الأول لوحة لفؤاد كامل والأخير لوحة لرمسيس يونان. تضمن رسوما لخديجة رياض ورولان فوجيل وحمدى خميس وعبد الهادى الجزار وميشيل كنعان واستير مينش واسكندر هورنشتين وسامى على يغلب عليها كلها الطابع التجريدى.. تضمن كلمات بالفرنسية لجورج حنين ومنير حافظ وايف بونفوا ورولان فوجيل وانطونين ارتو، وبالعربية لفؤاد كامل وحمدى خميس ورمسيس يونان.
كتالوج «المجهول لايزال»: من ٣٠ صفحة، غلافه تصوير فوتوغرافى لشفيق شماس وتضمن رسوما لسيلفى وسونيا يونان - وكانتا طفلتين - وحامد ندا وعبد الهادى الجزار وفؤاد كامل واسكندر هورنشتين وخديجة رياض وسرج فاندركم واستير مينش وميشيل كنعان وسامى على وفاسكو باريتش وحمدى خميس. وكلمات بالعربية لفؤاد كامل ورمسيس يونان وحامد ندا وبالفرنسية قصيدة لجورج حنين وفيليب دارشو ورولان فوجيل واسكندر هورنشتين وبيكاسو، وبالانجليزية لجورج اندراوس واستير مينش.

(٧٨) Alexandrian, op. cit., p. 66.

(٧٩) تروبادور: صفة أطلقت على فئة من الشعراء الغنائيين المتجولين، اشتهروا فى جنوب فرنسا وشمال ايطاليا فى القرون الوسطى.

(٨٠) Alexandrian, op. cit., p. 67.

(٨١) درويد: اسم للقساوسة الغاليين القدماء، من منطقة الغال الفرنسية، كانت لهم وظائف دينية وقضائية وتأثير سياسى.

(٨٢) Alexandrian, op. cit., p. 73.

(٨٣) توفيق حنا. نعم هذا فنان قتلناه. مجلة الكواكب المصرية عدد ١٩٦٧/١/١٠.

(٨٤) د. لويس عوض. كان رائدا شجاعا. م. س.

(٨٥) ألفرد جارى: كاتب فرنسى عاش فى ١٨٧٣ و١٩٠٧. ابتكر من عام ١٨٨٨ شخصة الأب «أوبو» بعرائس الماريونيت واشتهر بها. ظهرت هذه الشخصية فى أعماله الأول مثل ديوانه «دقائق الرمل التذكارى» (١٨٩٤)، ومسرحيته «أوبو ملكا» (١٨٩٦) فى كتاباته تحليل نفسى ذو روح سريالية.

(٨٦) Bilan du Monvement surrealiste, Conférence de M. Georges Henein, Revue des conférences Française en orient, Le Caire, 1937.

(٨٧) جاك بريفير: شاعر فرنسى عاش بين ١٩٠٠ و١٩٧٧. طبق الدرس اللاذع للسريالية فى عملية تفكك اللغة، والذى فجر الشكل التقليدى والساخر للحديث البرجوازى. كان فوضويا مخلصا فى بداية القرن.

أطلقت لا امتثاليته تمردا عاطفا دائما وجعلته غير مهيأ للاحتفال بالأمل فى الثورة، الذى يعتبره وهما. يحتفل شعره بالحرية والسعادة. شارك فى سيناريو وحوار أكبر أفلام مارسيل كانيه، مثل «مطلع النهار» ١٩٣٩، «زوار المساء» (١٩٤٢)، «أبواب الليل» (١٩٤٦). من كتبه «أحاديث» (١٩٤٦)، «عرض» (١٩٥١)، «المطر والوقت الجميل» (١٩٥٥)، «أعشاب» (١٩٧٦).

(٨٨) Georges Henein, Le Jour se Léve, Don Quichotte, 14-1-1940.

(٨٩) Georges Henein. Jacques Vaché, Don Quichotte, 8-2-1940.

(٩٠) بول ديلفو: مصور ورسام بلجيكى ولد عام ١٨٩٧. بعد دراسته للهندسة والتصوير رسم بأسلوب تأثيرى جديد ثم اتجه إلى التعبيرية قبل أن يتأثر بأعمال دى كيريكو وماجريت نحو عام ١٩٣٥ ويصور مناظر ذات طابع حلمى وجنسى بأسلوب تقليدى وشديد الواقعية. اشتهر برسومه لامرأة عارية وسط ديكور هندسى كلاسيكى أو عادى. ورغم أنه لم ينضم إلى السريالية إلا أنه رسم صورا لموضوعات دينية فى شكل خيالى.

(٩١) Don Quichotte 11-1-1940, p. 2.

(٩٢) التطور. الغلاف الأخير للعدد الأول. يناير ١٩٤٠.

(٩٣) التطور. العدد الخامس. مايو ١٩٤٠. ص٢٦.

(٩٤) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. المجلة الجديدة عدد ٤١١ ص١٨.

(٩٥) التطور. العدد الثالث. مارس ١٩٤٠ ص٢٥.

(٩٦) التطور. المصدر السابق ص٢٧.

(٩٧) أسس موريك بران عام ١٩٢٥ جمعية محبى الثقافة الفرنسية فى مصر.

(٩٨) جويوم ابولينير: شاعر فرنسى عاش بين ١٨٨٠ و١٩١٨. ابن لضابط ايطالى وأم من أصل نبيل بولندى. بعد عودته من رحلاته فى ألمانيا والنمسا وبلغاريا (١٩٠١ - ١٩٠٢) نشر قصائده الأولى فى مجلات أدبية. بدأ صداقته مع ألفريد جارى وأندريه سالمون. نشر أول كتبه «الساحر الفاسد». احتفل بالفن الجديد مع صداقته لبيكاسو وروسو. نشر مختارات من الماركيز دى ساد، ومجموعة قصص فانتازيا شعرية رائعة «المصارع أو موكب أورفيوس» (١٩١١) نشر عام ١٩١٣ ديوانا من أهم قصائده «كحول»، اعتبر تجديدا حقيقيا للشعر الفرنسى. كتب أيضا «القصائد - الأحاديث» و«الرسوم - الغنائية» حيث يصور الرسم معنى الكلمة. بعد إصابته فى الحرب العالمية الأولى نشر له أصدقاؤه مجموعة بعنوان «الشاعر المغتال»، نشر أول دراما سريالية «نهود تريزيا» (١٩١٧). أعمال أبولينير بين مفاتن واقع جذاب وتحريضات الذاكرة، تترجم البوح الذى لا ينسى لقلب يائس.

(٩٩) Rayonnement de L'esprit Poétique modern parti de paris. conférence de M. Georges Henein. Revue des conférences Françaises en orient. le Caire. 1944.

(١٠٠) Troisiéme Convoi op. cit.

(١٠١) «نيون»: مجلة سريالية أصدرها الشاعر اليوغسلافى جيندريش هيسلر فى أوائل عام ١٩٤٨.

(١٠٢) معرض «مثل»: كان مبادرة من المنجم موريس باسكين، وضم سرياليين شبانا من بينهم جورج كاسيرس رائد السريالية فى شيلى. ولختار بير دمارن موضوع المعرض «ما فوق التماثل».

(١٠٣) يقول الكسندريان إن سبب سخط هذه الجماعات السريالية على مجلة «نيون» هو عدم دعوتهم للمشاركة فيها بينما كانت تشارك فيها جماعات براغ وسانتياجو. انظر:

Alexandrian. op. cit., p. 55.

(١٠٤) Alexandrian op. cit., p. 53-55.

(١٠٥) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. م. س. ص١٧.

(١٠٦) رمسيس يونان. نفس المرجع.

(١٠٧) د. رفعت السعيد. م. س. ص١٥٨.

(١٠٨) Alexandrian, op. cit.. p. 19.

(١٠٩،١١٠) Lettres Henein Calet op. cit.,

(١١١) عصام الدين حفنى ناصف. صحافتهم. التطور. العدد الثالث. مارس ١٩٤٠.

(١١٢) فيصل عبد الرحمن شهبندر. الحدود والقيود. التطور. العدد الثانى فبراير ١٩٤٠.

(١١٣) أنور كامل. أساليب الكفاح. التطور. العدد الثالث مارس ١٩٤٠.

(١١٤) Magdi Wahba, Quelques souvenirs. Hommage, op. cit.

(١١٥) Magdi Wahba, Ibid., p. 110.

(١١٦) د. رفعت السعيد. م. س ص١٦٣.

(١١٧) المرجع السابق ص١٦٤.

(١١٨) د. لويس عوض. ذكريات بعيدة. م. س ص١٢٤.

(١١٩) Magdi wahba, op. cit., p. 110.

(١٢٠) د. رفعت السعيد. م. س ص١٦٤.

(١٢١) لاحظ الإساءة المتعمدة من د. رفعت السعيد فى عبارته ، رغم أننى أوضحت أن فتحى الرملى لم يكن مرشح التروتسكيين وحدهم واتفاق فصائل اليسار على ترشيحه،.

(١٢٢) د. لويس عوض. ذكريات بعيدة م. س ص١٢٣.

(١٢٣، ١٢٤) Lettres Henein _ Calet, op. cit. W

(١٢٥) Alexandrian, op. cit., p. 56.

(١٢٦)، (١٢٧)، (١٢٨) Lettres Henein-Calet op. cit.

(١٢٩) من حديث خاص مع بولا حنين فى ١٩٨١/٦/١.

(١٣٠) بطرس بطرس غالى. حوار سياسى مع جورج حنين.
انظر: Hommage op. cit., p. 117.

(١٣١) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. المجلة الجديدة عدد ٣٩٤ ص٢٧.

(١٣٢) رمسيس يونان. المرجع السابق ص٢٩.

(١٣٣) نفس المرجع ص٢٩.

(١٣٤) رمسيس يونان. الشعر والمادية. المجلة الجديدة عدد ٤٠٣ ص٨.

(١٣٥) كامل التلمسانى. الفن مصنع بارود. المجلة الجديدة عدد ٤٠٣ ص٢٦.

(١٣٦) Georges Henein, Les Clouches de Bâle, par Aragons, Un Effort, No. 510 Fevrier 1935.

(١٣٧) عبد القادر الجنابى. مجلة الرغبة الإباحية. العدد الأول من الإصدار الجديد ص٤. باريس ٢٥٠ ـ ديسمبر ١٩٨٠.

(١٣٨) Jean Damien, Qui Est Monseir Aragon? Editions Masses. Le Caire 1945.

أعاد عبد القادر الجنابي في باريس، عام ١٩٨٢، عقب وفاة أراجون طبع الكتاب وعليه الاسم الحقيقي للمؤلف وهو جورج حنين. انظر أيضا ترجمة على بن عاشور العربية لفقرات من الكتاب في مقالته: هجوم سريالي عربي على أراغون. مجلة المستقبل. باريس عدد ٣٠٧.

(١٣٩) على بن عاشور. المرجع السابق ص٦٦.

(١٤٠، ١٤١) Georges Henein, Conditions de la Poesie. Don Quichotte 8-3-1940, p. 2.

(١٤٢) هي كلمة Gest وتترجم على أنها إشارة أو إيماءة أو حركة.

(١٤٣) Georges Henein, conditions de la Poesie, op. cit., p. 20.

(١٤٤، ١٤٥) Ibid., 15-3-1940.

(١٤٦) Ibid., 28-3-1940, p. 6.

(١٤٧) لافونتين: شاعر فرنسي عاش بين ١٦٢١ و١٦٩٥. تأثر بأوفيد، وكتب ملحمة شعرية «أدونيس» (١٦٥٨). وجدت قصصه التي نشرها عام ١٦٦٥ نجاحا كبيرا، وهي قصص مسلية وإباحية غير موزونة حول موضوعات مستعارة. ومن ١٦٦٨ ظهر أول ستة كتب من «حكايات لافونتين» التزم فيها بأخلاق أبيقورية مبنية على الوجه التشاؤمي للواقع. وبدت في حكاياته الأخيرة انعكاسات فلسفية.

(١٤٨) لابرييز: كاتب أخلاقي فرنسي عاش بين ١٦٤٥، ١٦٩٦. عمل سكرتيرا لدوق بوربون. أتاح له هذا العمل مجالا ثمينا لملاحظات ضمنها كتابه «الأنماط» الذي نشر بدون توقيع عام ١٦٨٨ ثم صدرت منه طبعات عديدة. ابتعد لابرييز عن البساطة المتعمدة لعلم الجمال الكلاسيكي، وبرع في «فن جذب الانتباه» عن طريق ملاحظات حادة مكونة في جمل قصيرة وعصبية، وبتعبيرات مختلفة. واصل كتاباته النقدية بعد انتخابه في الأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩٣.

(١٤٩) Georeges Henein. A propos de quelques salauds, Don Quichotte 18-1-1940, p. 2.

(١٥٠، ١٥١) Georges Henein. Henri Calet, Don Quichotte 23-2-1940. p. 2.

(١٥٢) Georges Henein, Déraisons d'être, Poèmes, José Corti, Paris, 1938.

(١٥٣) Georges Hemein, Déraisons d'être. Poimes, La art du Sable, Le Caire, 1953.

(١٥٤) Alexandarian op. cit., p. 24.

(١٥٥) ترومبون: آلة موسيقية من آلات النفخ النحاسية.

(١٥٦) ظهرت «قصة مبهمة» Histoire Vague في مجموعة جورج حنين «العتبة المحرمة».

Le seuil Interdit. Editions Mercure de France 1956.

وأعيد نشرها في كتاب الكسندريان: م. س ص١٢٠، ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان Vage Story في كتاب:

The Custom House of desire. Translated with an introduction by J. H. Mattheus. University of California Press. 1975.

(١٥٧) Le Seuil Interdit op. cit.

(١٥٨) Georges Henein, Un Temps de petite fille, Editions de Minuit, Paris, 1947.

(١٥٩) George Henein, L contre-Cloisons. London Bulletin, No. 17, 15-6, 1938, p. 21.

(١٦٠، ١٦١، ١٦٢) رمسيس يونان. فلننظر إلى الأمام المجلة الجديدة عدد ٤١٦.

(١٦٣) رمسيس يونان. مستقبل الثقافة في مصر. للتطور. العدد الأول. ص١٣.

(١٦٤) تشكلت لجنة من وزارة المعارف عام ١٩٢٧ وقررت أن بكتاب «في الأدب الجاهلي» عبارات ضد الشريعة الإسلامية. وتشكلت لجنة أخرى كان من بين أعضائها الكاتب أحمد أمين، فكان لها نفس الاتهام. وفي ١٩٣٣ أصدر إسماعيل صدقي باشا رئيس الوزراء قرارا بنقل الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب كبيرا لمفتشي اللغة العربية. ورفض طه حسين تنفيذ القرار فقرر مجلس الوزراء فصله. واستقال لطفي السيد مدير الجامعة احتجاجا.

(١٦٥) التطور. العدد الثالث. مارس ١٩٤٠ ص٢١.

(١٦٦) على كامل. الفكر في خدمة المجتمع. التطور. العدد الثاني. فبراير ١٩٤٠.

(١٦٧، ١٦٨) التطور. نفس المرجع.

(١٦٩) أنور كامل. تيارات رجعية. التطور. العدد الثالث ص١٧.

(١٧٠) التطور. العدد الأول ص١٣.

(١٧١) عبد الحميد الحديدي. ذكور وإناث. التطور. العدد الثالث. ص١٦.

(١٧٢) فودار. حول إلغاء البغاء. التطور. العدد الأول. ص٢٤.

(١٧٣) رمسيس يونان. حول إلغاء البغاء. التطور. العدد الثاني.

(١٧٤) كامل التلمساني. نحو فن حر. التطور. العدد الأول. ص٣٤.

(١٧٥) المرجع السابق. ص٣٨.

(١٧٦) كامل التلمساني. الإنسانية والفن الحديث. التطور. العدد الثاني.

(١٧٧) جورج حنين. كتالوج معرض كامل التلمساني. القاهرة ٢٤ فبراير ١٩٤١.

(١٧٨) جورج حنين. كتالوج المعرض الأول للفن المستقل. وانظر: التطور. العدد الثالث. ص٤٠.

(١٧٩) كامل التلمساني. المعرض الأول للفن الحر. التطور. العدد الثالث. ص٤٠.

(١٨٠) بدر الدين أبو غازي. رمسيس يونان وعالمه المعتزل. مجلة المجلة. أغسطس ١٩٦٣. ص٦٠.

(١٨١) Jean Bastia. L'exposition de L'art Indépendant. Le progrés Egyptien, 16-3-1941.

(١٨٢) Tracker, The Agony of art. The sphinx. 22-3-1941.

(١٨٣) Mohammed Sadek. prommenade/travers la IIe exposition de l'art Indépendant du Caire. Progres Egyptien 17-3-1941.

(١٨٤) جورج حنين. رسالة الفن الحر. المجلة الجديدة. عدد ٤١٥. ص١١.

(١٨٥) المعرض الثالث للفن الحر. المجلة الجديدة. عدد ٤١٤. ص١٤.

(١٨٦) المرجع السابق.

(١٨٧) Richard, J. Mosseri. 4ème salon de l'art indépendant. Le progrés Egyptien. 19-5-1944.

(١٨٨) Richard J. Mosseri, Salon des indépendants. Le progrés Egyptien, 7-5-1945.

(١٨٩) Mohamme Sadek op. cit.

(١٩٠) Edmond Muller. Au Caire, sous l'oeil des bourgeois. LA IIème exposition de l'art dit indépendant. Le progrés Egyptien 17-3-1941.

(١٩١) Jean Bastia op. cit.

(١٩٢) Georges Henein, Le progrés Egyptien, 25-2-1945.

(١٩٣) Richard J. Mosseri, Exposition des Tableaux de Mme Behman, Le progrés Egyptien 26-1-1945.

(١٩٤) Mohammed Sadek op. cit.

(١٩٥) بدر الدين أبو غازى. رمسيس يونان وعالمه المعتزل. م. س. ص٦١.

(١٩٦) كامل التلمسانى. المعرض الأول للفن الحر. م. س ص٤٥.

(١٩٧) محمد شفيق. رمسيس يونان وجيل التمرد. مجلة فنون. المجلد الأول. العدد الثانى. ربيع ١٩٧١. ص٨٦.

(١٩٨) بدر الدين أبو غازى. م. س ص ٦٠.

(١٩٩) Georges Henein, Exposition Ramses Younane. Le pogrés Egyptien 21-4-1945, p.3.

(٢٠٠) Ahmed Rassim: Le Journal d'un peintre raté

بدون تاريخ أو دار نشر. الواضح من قراءته أنه نشر بعد عام ١٩٥٣. يتضمن مقالات عن أربعة عشر فنانا مصريا وأجنبيا.

(٢٠١) صبحى الشارونى. م. س. ص٥٥.

(٢٠٢، ٢٠٣) محمد شفيق. م. س.

(٢٠٤، ٢٠٥) La Revue "Arts" Paris, 30 Avril, 1948.

ترجم ملخص لنفس المقال فى كتالوج معرض رمسيس يونان. قاعة الفنون الجميلة. القاهرة. يونيو ١٩٦٣.

(٢٠٦) شوقى عبد الحكيم. حديث فى الخيال. جريدة الأهرام ١٩٦٢/١١/٣٠.

(٢٠٧) داود عزيز. رمسيس يونان والفن والحرية. مجلة الطليعة المصرية. فبراير ١٩٦٧.

(٢٠٨) Dimetry Viacomids, Lecture on contemporary art in Egypte, ARAB OBSERVER, No. 14, Mars. 1968., p.44

(٢٠٩) Jean Bastia. op. cit.

(٢١٠، ٢١١) كتالوج معرض فؤاد كامل. قاعة الفنون الجميلة القاهرة. مارس ١٩٦٩.

(٢١٢) كامل التلمسانى. عزيزى شارلى. مطبوعات الفجر الجديد. ديسمبر ١٩٥٨.

(٢١٣) من حديث خاص مع حسن التلمسانى. م.س.

(٢١٤) رمسيس يونان. معرض التلمسانى. المجلة الجديدة. عدد ٤٠٣. ص٩.

(٢١٥) أتين مريل. كتالوج معرض كامل التلمسانى ٢٤ فبراير- ٦ مارس ١٩٤١. مكتبة توت. ٢٧ شارع سليمان باشا. القاهرة.

(٢١٦) أ. رافو. كتالوج معرض كامل التلمسانى. المرجع السابق.

(٢١٧) Aimé Azar, La peinture moderne en Egypte. Les Editions Nouvelle, Le Caire 1961. p.58.

(٢١٨) كتالوج المعرض الثانى للفن المستقل. القاهرة ١٩٤١.

(٢١٩) كامل التلمسانى. جورج جروز. المجلة الجديدة. عدد ٣٩٧ ص١٣.

(٢٢٠) سمير غريب. صفحات من تاريخ السريالية فى مصر. مجلة فنون عربية. العدد الخامس. المجلد الثانى ١٩٨٢. ص٦٦. لندن.

(٢٢١) كامل التلمساني. معرض الرسام راتب صديق. المجلة الجديدة. عدد ٤٠٠.

(٢٢٢) لم أترجم كل مقالات التلمساني التي نشرها بالفرنسية ويتحدث فيها عن: لنجيلو دي ريز، فؤاد كامل، عايدة شحاتة، صادق محمد، هاجاديا. وكذلك مقالة جورج حنين عن كامل التلمساني. وكلها منشورة في «دون كيشوت». وذلك لطولها، واخترت فقرات منها.

(٢٢٣) الأغلب أنه يقصد بتعبير «تجار المعبد»: التجار الذين تضايق منهم المسيح؛ لأنهم كانوا يتاجرون داخل المعبد وطردهم منه، وهذه المرة الوحيدة التي قام فيها المسيح بمثل هذا العمل.

(٢٢٤) Kamel El Telmisany, Angelo de Riz, Don Quichotte 8, 2, 1940, p.2.

(٢٢٥) Kamel El Telmisany, Fouad Kamel. Don Quichoutte 18-10 1940, p.2.

(٢٢٦) Kamel El Telmisany, Aida Schéhadé, Don Quichotte 23- 2- 1940.

(٢٢٧) Kamel El Telmisany Saddik Mohammed. Don Quichotte 8-3- 1940.

(٢٢٨) Kamel El Telmisany, Hadgaddya, Don Quichotte. 15-3- 1940, p.2.

(٢٢٩) Georges Henein El Telmisany, Don Quichotte 29- 3- 1940, p.2.

(٢٣٠) Georges Henein Exosition Ramsés Younane, op. cit, p.3.

(٢٣١) Georges Henein, Exposition Saad El Khadm,Le Progrés Egyptien, 25- 3- 1945.

(٢٣٢) نصري عطا الله سوس. فن منحط برغم ذلك. مجلة الرسالة عدد ٣١٩.

(٢٣٤) Richard J. Mosseri, Salon, des Indépendants, op. cit.

(٢٣٥، ٢٣٦) صبحي الشاروني. الثقافة والتمرد ورمسيس يونان. م. س. ص٥٦.

(٢٣٧) Ahmed Rassim, Chez les Indépendants, Le Progrés Egyptien, 7-5-1945.

(٢٣٨) داود عزيز. م. س.

(٢٣٩) أنور كامل. جماعة الفن والحرية. مجلة الرسالة عدد ٣١٧ ص ١٥٢١.

(٢٤٠) كامل التلمساني. حول الفن المنحط. مجلة الرسالة. عدد ٣٢١ ص ١٧٠١.

(١٤١) المرجع السابق. ص١٧٠٣.

(٢٤٢) صبحي الشاروني. عبد الهادي الجزار فنان الأساطير وعالم الفضاء. الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦. ص٩.

(٢٤٣) د. عفيف بهنسي. الفن التشكيلي العربي المعاصر. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. ص٦٩.

(٢٤٤) بيكار. الرجل الأخضر. جريدة الأخبار ٢٨/١١/١٩٨٠.

(٢٤٥) جريدة وطني ١١/١/١٩٥٩.

(٢٤٦)د. نعيم عطية. خمسة رسامين كبار. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٣١.

(٢٤٧) نشرة بالفرنسية صدر منها عددان فقط. غلاف العدد الأول. رسم سريالي لكامل التلمساني.

(٢٤٨) جيل بوريللي: كان ناقدا تشكيليا في جريدة البورص اجبسيان المصرية.

(٢٤٩) موريس اوتريللو: مصور ورسام فرنسي عاش بين ١٨٨٣ و ١٩٥٥. بدأ بأسلوب واقعي وألوان قاتمة، تحولت بسرعة نحو الإضاءة. تميزت رسومه لضواحي باريس ومونمارتر بنبرة خاصة. تميزت لوحاته الطبيعية بشخصية شاعرية.

(٢٥٠) ساموراي: لقب المحارب الياباني في العهد الإقطاعي.

(٢٥١) يقصد بـ «الأخطاء الدورية الكبرى»: الراتب الشهرى الذى تدفعه جريدة البورص اجبسيان للناقد «بوريللى».
(٢٥٢) تينو روسى: مغن شعبى فرنسى من كورسيكا مات عام ١٩٨٣.
(٢٥٣) ليلى فور: باحث ومؤرخ فنى فرنسى عاش بين ١٨٧٣ و١٩٣٧. كان متحمسا لكل ما هو جديد فى الفن وبخاصة لدور الفن الزنجى والسينما. كان متأثرا بنيتشة وسوريل، وايميرسون، فأعطى تاريخ الفن التشكيلى وجها عالميا فى أسلوب رقيق. أكمل كتابه «روح الأشكال» (١٩٢٧) مرجعه المهم «تاريخ الفن» (١٩٠٩ - ١٩٢١).
(٢٥٤) ليون بليم: كاتب سياسى فرنسى عاش بين ١٨٧٢ و ١٩٥٠. عرف أولا بمقالاته النقدية فى الأدب والمسرح. انضم عام ١٩٠٢ إلى الحزب الاشتراكى. كان رئيسا للوزراء (١٩١٤ - ١٩١٦) فى حكومة الاتحاد المقدس. ثم نائبا فى البرلمان. كان معاديا للبلشفية ومخلصا للدولية الثانية. رأس الحكومة عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧. شرح فى كتابه «على المستوى الإنسانى» (نشر عام ١٩٤٥) مفهومه للاشتراكية واختلافها مع الشيوعية. سجن ونفى إلى ألمانيا وعاد مرة أخرى حيث رأس الوزارة فى نهاية ١٩٤٦ ووضع دستور الجمهورية الرابعة.
(٢٥٥) اس. اف. اى. او S.F.I.O هى الحروف الأولى من اسم الحزب الاشتراكى الفرنسى قبل الحرب العالمية الثانية.
(٢٥٦) روجيه سالنجرو: سياسى فرنسى عاش بين ١٨٩٠ و١٩٣٦. نائبا برلمانيا واشتراكيا. وزيرا للداخلية فى حكومة الجبهة الشعبية التى رأسها ليون بليم عام ١٩٣٦.. أنهى حياته بالانتحار عقب حملة صحفية من اليمين المتطرف.
(٢٥٧) اجنازيو سيلون: كاتب إيطالى عاش بين ١٩٠٠ و ١٩٧٨. شارك فى تأسيس الحزب الشيوعى الايطالى عام ١٩٢١. وتركه عام ١٩٣٠. عاش سنوات طويلة فى المنفى خلال حكم الفاشية. اعتبرت رواياته نقدا اشتراكيا لاذعا وعنيفا تخدمه واقعية قوية وشاعرية مثل «فونتمارا» (١٩٣٠) و «خبز ونبيذ» (١٩٣٧) و «الحبة تحت الثلج» (١٩٤٠).
(٢٥٨) كانت هناك بيوت دعارة رسمية فى منطقة الأزبكية فى ذلك الوقت.
(٢٥٩) يقصد الرواية الوحيدة للكاتب الانجليزى أوسكار وايلد الذى ولد فى دبلن ١٨٥٦ ومات فى باريس ١٩٠٠.
(٢٦٠) السؤال عن الصورة التى رسمها التلمسانى فى ظهر الخطاب.
(٢٦١) صدر هذا البيان عام ١٩٤٠.
(٢٦٢) كتالوج المعرض الأول للفن الحر. فبراير ١٩٤٠.
(٢٦٣) المجلة الجديدة. عدد ٤١٩ فى ١٩٤٢/٦/١٧.
(٢٦٤) يقصد بألعاب أبى الهول: وضع أسئلة صعبة فى لعبة الكلمات المتقاطعة.
(٢٦٥) يقصد سام بن نوح.
(٢٦٦) هو جوزيف بول جوبلز. كان وزير دعاية هتلر.
(٢٦٧) كتب رمسيس يونان هذا النص بالفرنسية عام ١٩٤٩. ولم ينشره. وهنا ترجمة نشرها عبد القادر الجنابى فى مجلته «الرغبة الإباحية» عدد ٢٠ ديسمبر ١٩٨٠.
(٢٦٨) هنرى ميشو: شاعر فرنسى من أصل بلجيكى ولد عام ١٨٩٩. أكد من كتابه الأول «من كنت» (١٩٢٧) تمردا متأثرا بنظرته القاتمة للكون. اللغة بالنسبة له تعويذة خالصة يتهم باستمرار الواقع بالوضاعة

ويستخدم لغة شعرية غنية بالتهكم والسباب وألفاظ مبتكرة جريئة، من دواوينه «صعوبة الحياة» (١٩٣٧)، «فى بلاد السحر» (١٩٤٢)، يبدو استكشافه للاوعى والحلم بحثا عن القطيعة مع الزمن والمكان بالأخص فى ديوانه «معجزة بائسة» (١٩٥٥).

(٢٦٩) Hommage á Georges Henien op. cit.

(٢٧٠) يوربيد: شاعر تراجيدى يونانى عاش بين ٤٨٠ و ٤٠٦ قبل الميلاد. القليل الذى نعرفه عنه ممتلئ بالأساطير. اشتهر بعد موته رغم أنه كان صديقا لسقراط. لم تصلنا من ٩٢ قطعة ألفها إلا ١٨ قطعة فقط.

(٢٧١) بروميثيوس: إله النار الذى يرمز للحضارة البشرية الأولى.

(٢٧٢) أيوب: يقصد النبى أيوب المعروف وهو يمثل عند اليهود الإنسان العادل فى مواجهة الشقاء.

(٢٧٣) ليسيفير: مات نحو عام ٣٧٠ كان أسقف كاجليارى الايطالية قبل عام ٣٥٤. ترك الكنيسة بعد دفاعه عن الإيمان الصارم ورفضه الاعتذار للاريوسيين (كنيسة مسيحية) وشكل بذلك اتجاها دخله أساقفة ايطاليون وأسبان.

(٢٧٤) يقصد المركيز دى ساد: كاتب فرنسى عاش بين ١٧٤٠ و ١٨١٤ عمل فى الجيش وكان له دور فى الثورة الفرنسية. لكنه قضى ٣٠ عاما فى السجن لخروجه عن المألوف والقسوة التى لازمت حياته. أحرق البوليس جزءا من كتابه الضخم «الفلسفة فى الصالون الصغير».

(٢٧٥) أرنست جينجر: كاتب ألمانى ولد عام ١٨٩٥. رحل إلى أفريقيا حيث عرف كما قال فى كتابه «ألعاب افريقية» فوضى الحياة الرائعة.

(٢٧٦) هنرى ميلون دى مونترلان: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٩٦ و ١٩٧٢. يروى فى كتابيه الأولين عن شبابه الكاثوليكى وخبرته فى الحرب ووجوده الموزع بين ممارسة الرياضة والإبداع الأدبى. له سلسلة من الروايات النفسية منها «الفتيات» و «رحمة بالنساء» (١٩٣٦).

(٢٧٧) كلبية Cynisse مذهب فلسفى ينادى باحتقار العادات والتقاليد والأخلاق السائدة.

(٢٧٨) ترجمها رشيد صواب، ونشرت فى العدد الأول من مجلة عبد القادر الجنابى «النقطة». باريس ١٥ ايلول - سبتمبر ١٩٨٢.

(٢٧٩) كتالوج المعرض الثانى للفنان ميشيل كنعان ٢٩ مارس ١٩٦١. دار مؤسسة أخبار اليوم. القاهرة.

ألبــوم مصــور



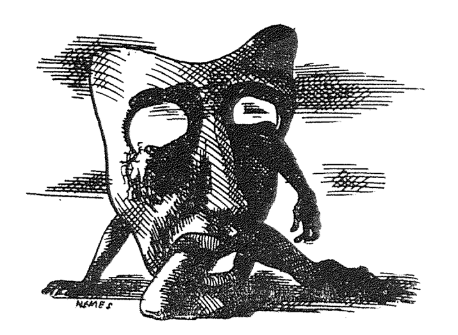
اعداد مجلة التطور



غلاف المجلة الجديدة عدد أول فبراير ١٩٤٢



غلاف وجه «العرض مستمر» بالفرنسية
الرسم لـ ايريك دى نيمسن



ظهر غلاف مجلة العرض مستمر
رسم لايريك دى نيمسن



رسم لرمسيس يونان بعنوان «انحراف التفكير»
نشر فى العدد الأول من «حصة الرمل»

La Part du Sable



جورج حنين فى الستينيات



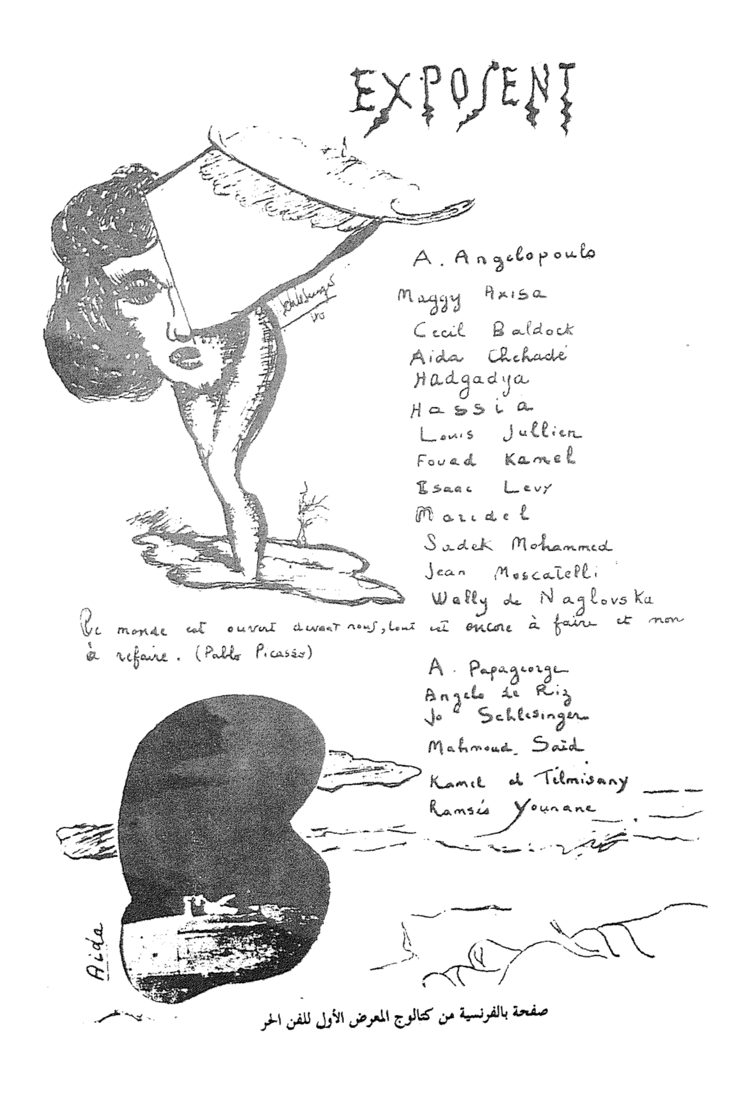
رمسيس يونان



تمثال سريالي لجورج حنين على زجاج صممه الفنان تيري فومانتيلي



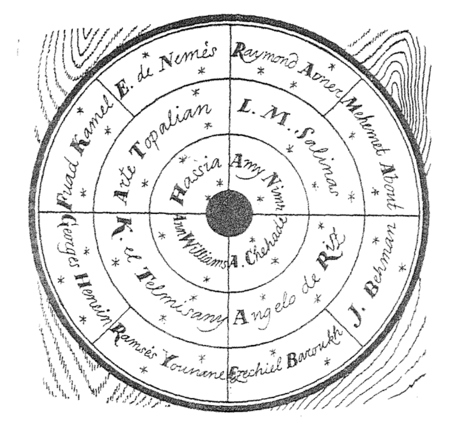
صفحة من كتالوج المعرض الأول للفن الحر



صفحة بالفرنسية من كتالوج المعرض الأول للفن الحر

Art & Liberté

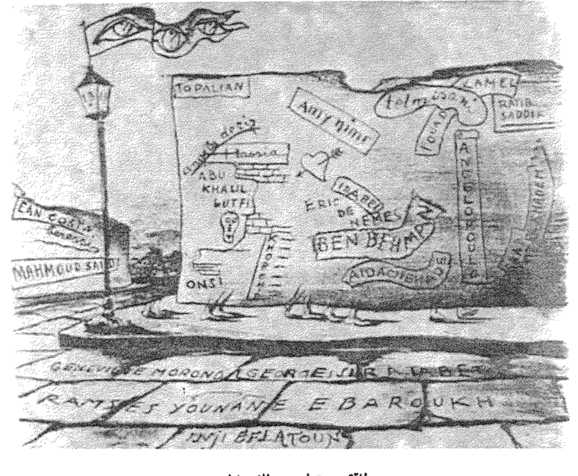
الفن والحرية



vous prie d'assister au vernissage de
la IIme EXPOSITION de
L'ART INDÉPENDANT

تدعـــو حضرتكم الى حضور افتـــاح
المعرض الثـــاني
للفن الحـــر

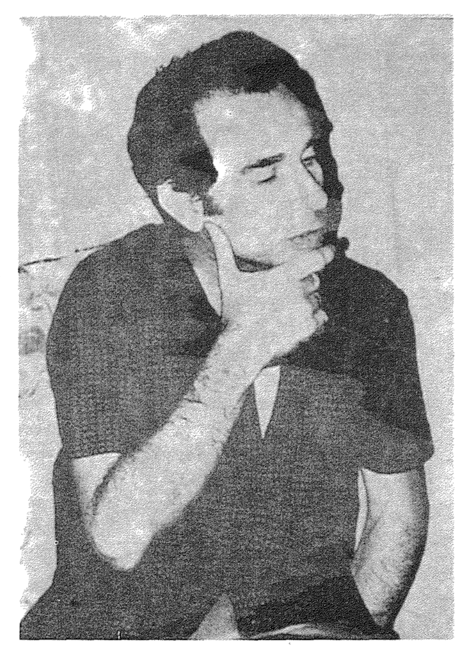
دعوة المعرض الثانى للفن الحر ١٩٤١



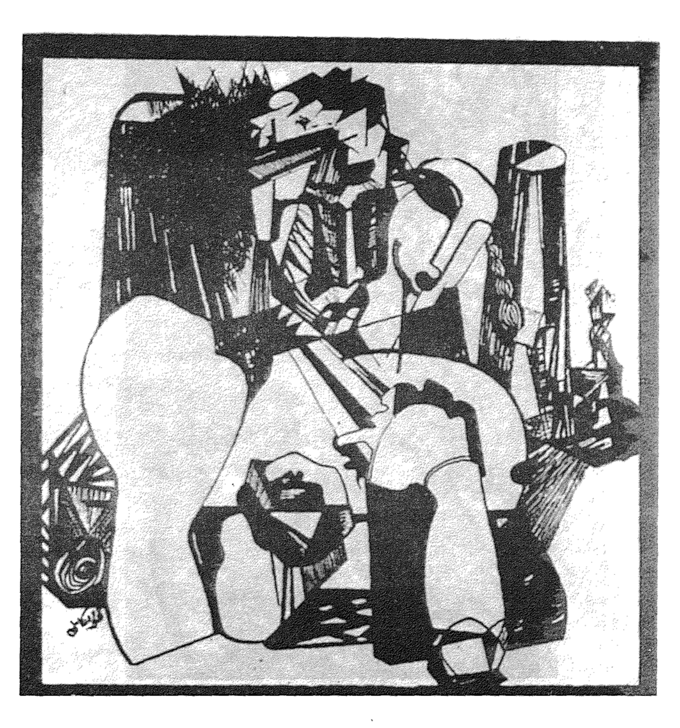
بطاقة دعوة لمعرض للفن الحر



رسم لرمسيس يونان
بعنوان الاستيلاء المستحيل من مطبوعة
«العرض مستمر» La séance continu



فؤاد كامل



اللحن السحرى رسم لفؤاد كامل
نشر فى العدد الثانى من مجلة التطور



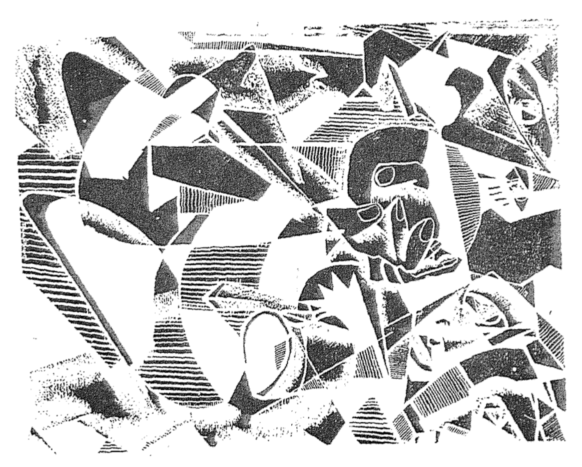
لوحة لفؤاد كامل (أبيض وأسود)



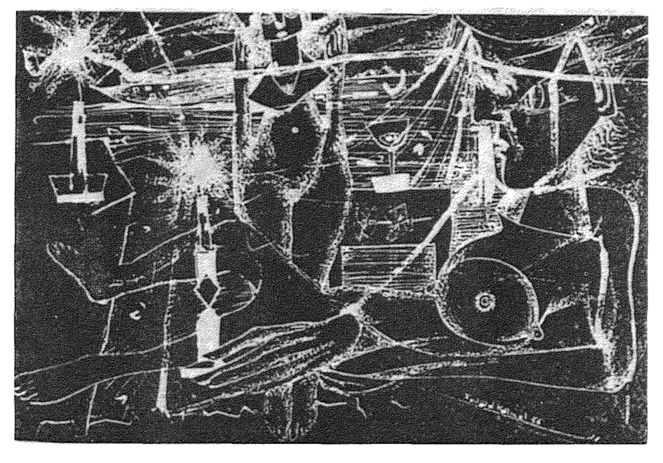
من اليمين لليسار: كامل التلمساني ـ ابراهيم (أو برتو) فرحي ـ فؤاد كامل في معرض (نحو المجهول) ١٩٥٩



رسم لكامل التلمسانى بعنوان الجمجمة المحطمة
نشر فى العدد الثالث من مجلة التطور أمام قصيدة بنفس العنوان لأحمد رشدى



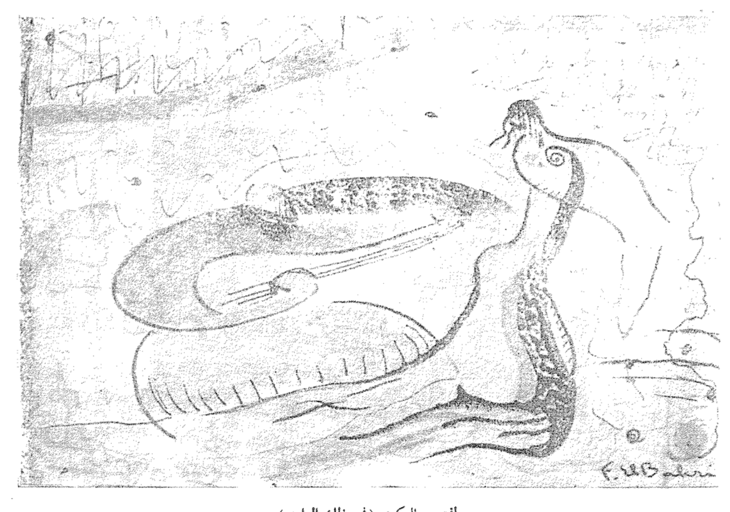
لوحة لفؤاد كامل (أبيض واسود)



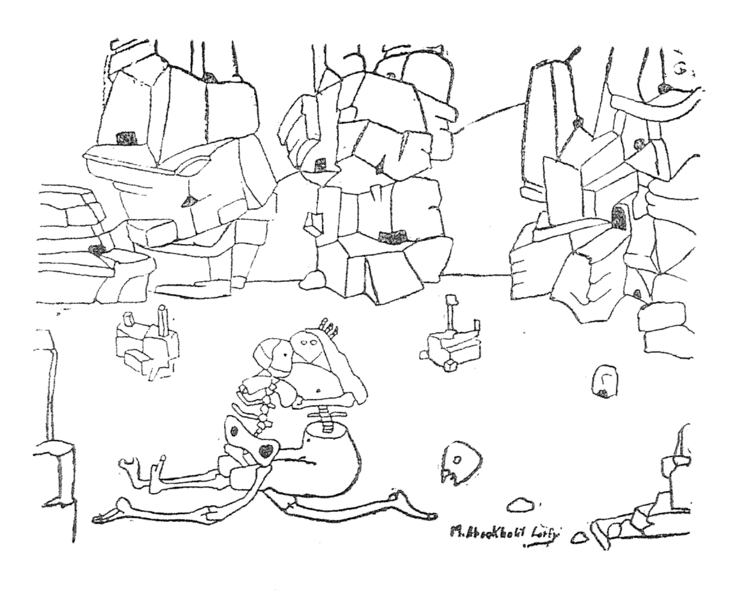
لوحة لفؤاد كامل من عام ١٩٥٦



الفتاة والطائر.. لوحة لانجى افلاطون من مرحلتها السريالية ١٩٤١



رسم لفتحي البكرى (فى ذلك الوادى)
(نشر فى العدد الثانى من مجلة التطور)



رسم لأبي خليل لطفي باسم احجار وأموات
(نشر في العدد الأول من مجلة التطور)



فؤاد كامل يتحدث مع حامد ندا وبينهما زوجة فؤاد كامل

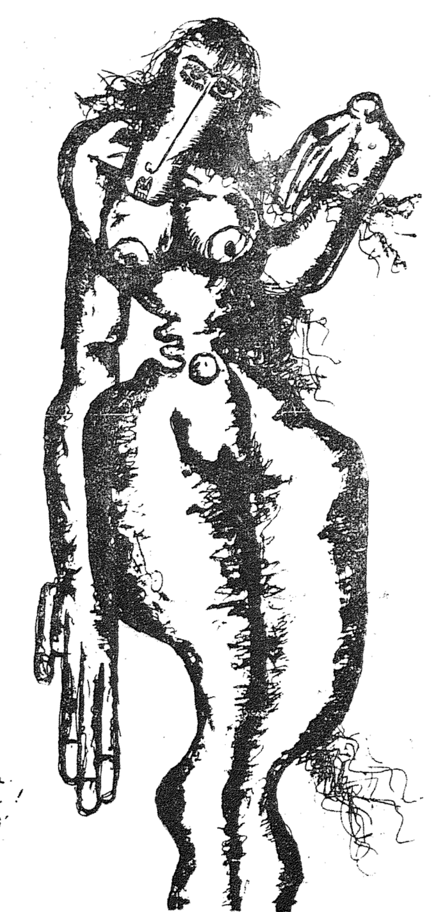
kindest wishes to ; . ِ

What the lovely Surrealists may think of this dear! & what do you think of it I think that it is something different of my works of the last exhibition

Marcelle: Biagini wishing to you a happy time at Paris باريس

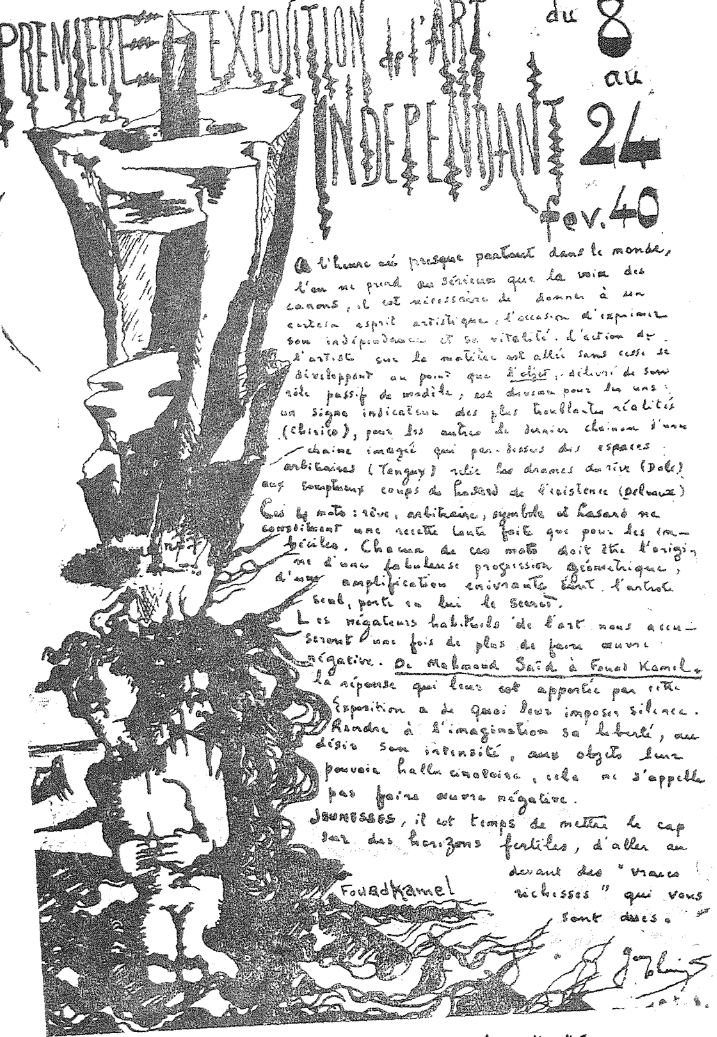
Dearest George
Nothing except your letter was able to excite my sound mentality which was absolutly moral and logic as a result to the contemporary civilisation of the present surroundings here
I took your poem and the French dictionary and a piece of two piasters from my young sister and went, without my sound healthy mentality which I left at my mother's sleeping room fortunatly, and went to the "Azbakia where I can find something of myself at her religious doors where every girl is a sister and every sister is a wife
I spent a long time in translating your "Portrait" and began to find something else of myself which was far away from me since a long time ago Something where priests go to their prey with emerald green "costume de Bain" with red "Tarboush" [illegible] reading to their worshipers some lines of the picture of Dorian Gray or anything of Oscar Wilde, ~~or Lautréamont~~, or Baudelaire etc; you must send me (by return of post) an English translation to his "Fleurs du Mal" because I cannot find anything here
Anyhow I knew what my portrait was and commenced to think of you and answering or solving or destroying your "portrait".
It was half past one when Fatima finished her "moral work" with the public of Nahas Pasha & went upstairs with me I spent a time of poisonous nature which was not so fatal as I intended and asked her a paper; to write to you & fortunatly we find this and here is something of my under-observation mentality excuse my ignorance with that of "la creature brune Fatima" because we cannot understand now what is meant by this under-observation mentality and you can ask Monsieur André Breton or Magritte or Rembrend & his wife Saskia if she is still alive as I read in the Ahram yesterday
anyhow what a compensation Georges!
to find a Fatima and a pen & pencil & poison or a "Fleur du Mal"
, excuse my academic education But, with true art, who can not be but happy, even if he was in a city like Cairo!
Art is nothing but a deep compensation to those few who were born poisoned as you know dear boy
Still alive
Telmisany

خطاب من كامل التلمساني إلى جورج حنين بالانجليزية



رسم لكامل التلمسانى على ظهر خطابه إلى چورج حنين يصور فيه شخصية يعرفها اسمها فهيمة


المعرض الاول للفن الحر
في الوقت الذي لا يرتفع فيه للناس من العالم
نعطي لتيار فني معين فرصة ليعبر عن حريته
وحيويته. ان نفوذ الفنان على مادة عمله قد
دورها السلبي فاصبحت عند بعض الفنانين علامة ظاهرة
«جورج دي كريكو»، واصبحت عند البعض
آخر حلقة من سلسلة صور تسمو على كل المسافات
«سلفادور دالي» بمصادمات الحياة
«بول دلفو»
«الحلم. الرموز. المصادفة»
هذه الكلمات
ان كل كلمة من هذه الكلمات يجب ان
الذهول، وهي أيضا
التي يحمل سرها الفنان الحر وحده
الفن الحر كل يوم
«فؤاد كامل»
مرة أخرى
كل هذا لا يمكن ان
يسمى عملا سلبيا. لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق الخصبة...
يا شباب...
نحو كل تلك الكنوز الحقيقية التي هي ملكنا...
جورج حنين
Telmisany



PREMIERE EXPOSITION de l'ART INDEPENDANT du 8 au 24 Fev. 40

À l'heure où presque partout dans le monde, l'on ne prend au sérieux que la voix des canons, il est nécessaire de donner à un certain esprit artistique l'occasion d'exprimer son indépendance et sa vitalité. L'action de l'artiste sur la matière est allée sans cesse se développant au point que l'objet, délivré de son rôle passif de modèle, est devenu pour les uns un signe indicateur des plus troublantes réalités (Chirico), pour les autres le dernier chaînon d'une chaîne imagée qui par-dessus des espaces arbitraires (Tanguy) relie les drames du rêve (Dali) aux somptueux coups de hasard de l'existence (Delvaux).

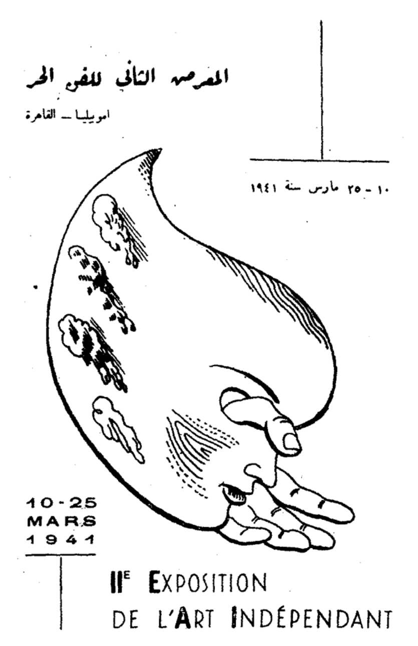
Ces 4 mots : rêve, arbitraire, symbole et hasard ne constituent une recette toute faite que pour les imbéciles. Chacun de ces mots doit être l'origine d'une fabuleuse progression géométrique, d'une amplification enivrante dont l'artiste seul, porte en lui le secret.

Les négateurs habituels de l'art nous accuseront une fois de plus de faire œuvre négative. De Mahmoud Saïd à Fouad Kamel, la réponse qui leur est apportée par cette Exposition a de quoi leur imposer silence. Rendre à l'imagination sa liberté, au désir son intensité, aux objets leur pouvoir hallucinatoire, cela ne s'appelle pas faire œuvre négative.

JEUNESSES, il est temps de mettre le cap sur des horizons fertiles, d'aller au devant des "vraies richesses" qui vous sont dues.

Georges Henein

كتالوج المعرض الأول للفن الحر ـ كلمة ـ جورج حنين ـ بالفرنسية



كتالوج المعرض الثانى للفن الحر ١٩٤١

GEORGES HENEIN

RAMSÈS YOUNANE

NOTES SUR UNE ASCÈSE HYSTÉRIQUE

LA PART DU SABLE

غلاف كتيب جورج حنين ورمسيس يونان حول السريالية (ملاحظات على زهد هستيرى)
(مطبوعات حصة الرمل. طبع منه ٢٦٠ نسخة فقط، ووزع فى معرض رمسيس يونان فى باريس عام ١٩٤٨)

Poussé par ses besoins, ses désirs et surtout par ses rêves, l'homme, depuis la découverte du feu, s'est toujours efforcé de transformer le visage du monde.

La lutte n'a jamais cessé entre les jeunes Prométhées, foyers des rêves incendiaires, et les pères chefs qui le feu des rêves s'est éteint et qui sont devenus les défenseurs et les gardiens de l'existant.

Nous qualifions de complices, donc de criminels, tous ceux que le visage actuel du monde – de plus en plus atroce – ne provoque pas à la plus farouche des révoltes.

A la tête de ces criminels se trouvent tous ces odieux pères (spirituels ou non), tous ces chefs (politiques ou non), qui ne font, par leur dynamisme ou par leur poids, que confirmer sinon renforcer les lignes maîtresses de l'ordre patriarcal existant, même lorsqu'il

صفحة بالفرنسية بخط يد رمسيس يونان كتبها عام ١٩٤٩ من مقالة نشرتها مجلة (لاكريسيل نوار) عام ١٩٧٩



رسم لكامل التلمسانى بعنوان اقبال
نشر فى العدد الأول من مجلة التطور أمام قصيدة بنفس العنوان لجورج حنين



الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق يفتتح معرضا لفؤاد كامل (يقف على يساره)



من اليمين لليسار: جورج حنين ـ فؤاد كامل ـ زوجة جورج حنين (بولا) ـ رمسيس يونان

AU MARQUIS

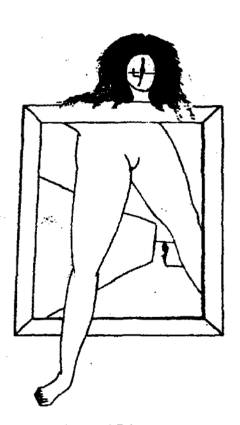
DE SADE

La bave n'étincelle pas, Sade, ni le vin.
La semence ne luit pas comme une flèche.
Mais le feu pourrit dans la terre
perpetuellement.

La nuit ne vomit pas sur ton lit, Sade,
les femmes ne laissent pas couler de leurs
bouches
du lierre rouge et des rats crevés,
et leur soleil excrémentiel
ne tourne pas dans leurs ventres.
Mais le feu noircit dans leurs têtes
perpetuellement.

La bave ne brûle pas, Sade, ni la morve.
La semence ne fait pas trembler leurs
lèvres.
Elles peuvent bien écraser les oiseaux,
et dévorer leurs cous,
les noyer dans leur premier sang,
à la fois sources et cris.

Mais le sang ne coule pas, Sade, ni le vent,
ni la plague.
Les torrents de salive ne souillent pas leurs
ventres.
Et le feu chante dans la terre
perpetuellement



Hassan el Telmisani

رسم لحسن التلمسانى مع قصيدة كلود سيرنت (إلى المركيز دى ساد)



كتالوج معرض نحو المجهول ١٩٥٩

الفهـــرس

صدر للمؤلف

● السريالية فى مصر (طبعة أولى)	الهيئة المصرية العامة للكتاب
● SURREALISME IN EGYPT	Ministry of Culture - The Department of Foreign Cultural Relations - Cairo
● راية الخيال	دار الشروق
● مجلد الثقافة	(موسوعة مصر الحديثة ـ مؤسسة وورلد بوك)
● حيوية مصر	الهيئة المصرية العامة للكتاب
● نقوش على زمن	الهيئة المصرية العامة للكتاب
● فى تأريخ الفنون الجميلة	دار الشروق

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٧٢٨ / ١٩٩٨

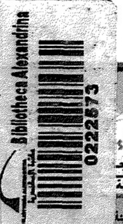
I.S.B.N 977 - 01 - 5916 - 6



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك







جنيهان

مطابع الهيئة